Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

5



Институт
за историју уметности

Београд
1974

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 5, 1974

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Редакција
Војислав Ј. Ђурић, Милан Ивановић,
Војислав Кораћ и Аника Скувран

Уредник
Војислав Ј. Ђурић

Часопис Зограф посвећен средњовековној уметности, првенствено византијском културном наслеђу и његовом утицају на стварање у каснијим раздобљима (архитектура, вајарство, сликарство, примењена уметност), покренула је 1966. године Галерија фресака у Београду, која је издала четири броја.

Децембра 1972. године Галерија је удружила издавање часописа Зограф са Институтом за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Договорено је да часопис припрема заједничка редакција у саставу: Аника Скувран, конзерватор Галерије фресака (секретар Редакције), др Војислав Кораћ, професор Филозофског факултета у Београду, Милан Ивановић, директор Галерије фресака и др Војислав Ј. Ђурић, професор Филозофског факултета у Београду (уредник).

Јуна 1973. године извршена је интеграција Галерије фресака са Народним музејом у Београду. Одлуком Савета Народног музеја од децембра 1974. године, издавање часописа Зограф препуштено је Институту за историју уметности уз услов да редакција остане заједничка (два представника Народног музеја и два представника Института).

Садржај

Чланци

Сведочанства

Књиге

A propos des peintures d'Ayvalı köy (Cappadoce)

Les programmes absidaux à trois registres avec Déïsis, en Cappadoce et en Géorgie

En Cappadoce, dans le *»village du cognassier«* (Ayvalı köy) une église rupestre a conservé une partie de ses peintures. Celles-ci ornaient le sanctuaire et répondaient à un programme particulier dont on a d'autres exemples en Cappadoce et en Géorgie.

En premier lieu nous décrirons ces peintures que nous avons jadis rapidement présentées puis caractérisées parallèlement aux peintures d'Eski Gümüs et de Saint-Michel d'Ihlara qui lui sont apparentées, une inscription accompagnant ces dernières et permettant de les situer au XI^e siècle.[1] En second lieu, nous analyserons les éléments principaux de ce décor de sanctuaire où la Déïsis s'intègre dans une Vision triomphale du Christ. Nous essaierons, conjointement, de définir les origines et les variantes de ce programme.

[1] N. Thierry, *Quelques églises inédites en Cappadoce*, dans Journal des Savants, oct.-déc. 1965, 633—635; N. Thierry, *Un style schématique de Cappadoce daté du XI^e siècle d'après une inscription*, dans Journal des Savants, janv.-mars 1968, 45—61. Dans notre thèse du III^e cycle dactylographiée, *Monuments inédits des régions de Göreme et Mavrucan*, Paris 1969, 127—137. Cette église ne doit pas être confondue avec Ayvalı kilise, autre église que nous avons publiée dans les Cahiers archéologiques XV (1965) 97—154, et que nous appelons à présent Saint—Jean de Güllü dere, du nom du vallon où elle est creusée et du saint auquel elle était consacrée (église que nous mentionnerons plus loin p. 17).

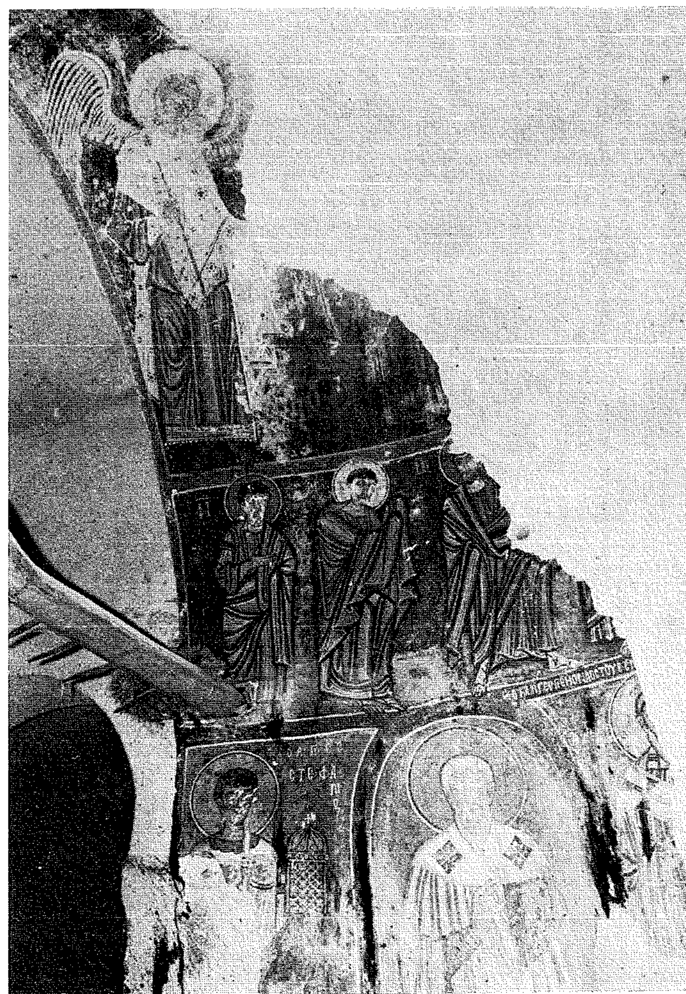
I. LES PEINTURES D'AYVALI KÖY

L'église d'Ayvalı köy est une petite basilique à trois nefs et trois absides dont nous donnons ici le plan (sch. 1). Les piliers qui séparent les nefs supportent des arcs en berceau outre-passé. La porte, occidentale, est précédée d'un porche dont la voûte est sculptée d'une croix; les nefs sont couvertes d'un plafond. Le creusement de l'église est antérieur au décor peint et ce dernier correspond vraisemblablement à un remaniement de la paroi orientale; toute trace de moulures à l'arc triomphal a disparu et les chancels semblent avoir été supprimés alors.

Les peintures n'intéressaient que le sanctuaire et la paroi orientale; malheureusement elles ont été en grande partie détruites et seules en subsistent les parties latérales (fig. 1 et 2). Là elles sont en bon état et, grâce à l'obscurité qui règne dans l'église, elles ont gardé tout l'éclat de leurs couleurs. D'autre part, le pro-



1. Ayvalı köy, partie sud de l'abside (à gauche)



2. Ayvalı köy, partie nord de l'abside (à droite)



Gümüs,
nérale
side

gramme absidal peut être reconstitué d'après ce qui en reste et en le comparant avec le programme similaire bien conservé d'Eski Gümüs (fig. 3).

Les peintures absidales étaient disposées en trois registres (fig. 1 et 2); en haut se trouvait une image composite associant la Déïsis et le Christ trônant des Visions triomphales; plus bas se déroulait la Communion des apôtres, enfin, une série d'évêques était représentée, encadrée par deux diacres. Entre les registres inférieurs se trouvait une inscription dont il ne reste que le début: ΕΚΑΛΙΓΕΡΓΙΘΗ Ο ΝΑΟC ΤΟΥ Ε ΕΝ ..., pour 'Εκαλιεργίθη ὁ ναὸς τοῦ ἐν(δόξου) ..., *Ce temple du (glorieux) ... a été décoré* ...(fig. 6 et 9).

Signalons d'emblée qu'à Eski Gümüs, le programme absidal comprend, de haut en bas, une Théophanie composite du même type, la série des apôtres en buste, puis une série de Docteurs de la Loi encadrant la Vierge orante (fig. 3 et 5).

REGISTRE SUPÉRIEUR DE LA CONQUE ABSIDALE

Du Christ trônant il ne reste plus que l'extrémité supérieure du nimbe crucifère. Le Christ était cantonné par les quatre symboles des Evangélistes: seule subsiste la tête du lion, grise sur le fond rose du nimbe; le protome tenait un rouleau (fig. 1). L'animal est une figure schématique et comique du même type que le taureau d'Eski Gümüs (fig. 3); au-dessus il était nommé comme dans les églises »archaïques«, (ΚΕ)ΚΡΑΓΟΝΤΑ.[2] Latéralement étaient représentées deux fois les quatre roues; peintes en rouge, mais sans les yeux ni les buissons de feu, elles encadraient chacun des intercesseurs.

A droite se tenait Jean (ΙΩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC) dont il manque la partie supérieure; on reconnait la mélote passée sur une tunique rouge et l'on voit les deux mains tendues. Symétriquement se tenait la Vierge dont il ne reste que le bas du vêtement.

Encandrant ce groupe central se trouvent deux archanges debout de face, la tête inclinée représentée de trois-quarts (fig. 4 a et b). Ils sont vêtus d'une longue tunique rouge ornée d'un grand empiècement autour du cou et d'un large ourlet inférieur; sur leurs épaules est jeté un manteau souple fait d'une étoffe blanche à plis verts brodée de rosettes et petits traits rouges. Ce tissu très particulier se retrouve à Eski Gümüs (fig. 7)[3]

Sch. 1. A
köy, pla

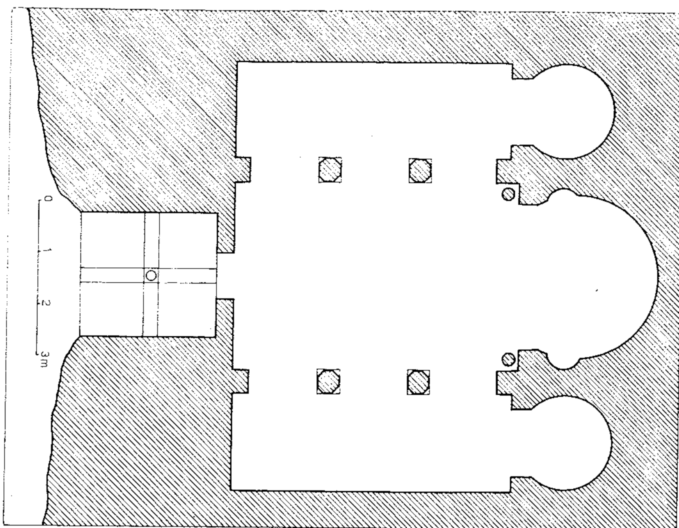
[2] G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce,* Paris 1925—1942, I, 68—71.

[3] M. Gough. *The Monastery of Eski Gümüs, a Preliminary report,* dans Anatolian Studies XIV (1964) fig. 3, pl. XXXIII et XXXIV b; p. 155 et 161 l'auteur signale sur le voile de l'archange l'ornement inférieur semblable à des écritures (notre fig. 5) et en fait une approximation des majuscules arméniennes; on pourrait aussi bien parler de lettres géorgiennes; il semble qu'il s'agisse là d'une variante intéressante des décors d'écriture coufique qui ornent les tissus et pièces d'orfèvrerie au XI[e] siècle.





ı köy,
nge
d);
nge



Sch. 1. Ayvalı köy, plan

ainsi que le dessin spécial des ailes dont le bord intérieur évoque plus des grosses gouttes que des plumes. Ils sont chaussés de fines bottines rouges ornées d'une rosette de perles blanches. A la différence des archanges représentés souvent, montant la garde autour du Christ, ils ne portent pas le costume impérial avec loros et ne tiennent pas le labarum[4] mais le sceptre et le globe, seuls insignes du pouvoir. Enfin, leur tête inclinée donne l'idée de vénération du Christ, ce qui est autrement exprimé à Eski Gümüs où les archanges vêtus à l'antique sont en légère proskynèse et tendent les mains sous un voile (fig. 5). Les noms sont conservés: O ĀP ΓΑΒΡΗΛ au sud, O ĀP MIX au nord.

REGISTRE INFÉRIEUR DE LA CONQUE (fig. 6, 7 a et b)

De la Communion des apôtres, il ne reste que trois apôtres au nord et quatre au sud; tous se dirigent vers le centre en une file de figures séparées. De gauche à droite, on a Philippe (ΦΙ), jeune et imberbe, une main sous le manteau, l'autre tendue en avant; Simon (CI), adulte à barbe courte, les mains avancées sous les pans du manteau; Barthélémy (BAP), barbe grise, les mains écartées, de face, sous le manteau. De l'autre côté, faisant suite à Jean (IΩ) disparu, on voit Jacques (H), adulte à barbe mi-longue, en partie détruit; André (AN), les cheveux gris touffus, marchant avec rapidité, les bras jetés en avant de façon dramatique; Marc (MAP), adulte à barbe carrée, dans la même attitude que Philippe si bien qu'il semble se retourner vers l'apôtre suivant Thomas (Θ) qui avance les mains tendues, représenté en marche de profil bien que les épaules soient de face.

Cet aspect de file en marche est assez évocateur de toute une série de Communions des apôtres, celles de Sainte-Sophie d'Ohrid, de Sainte-Sophie de Kiev, de Serrès, d'Ahtala notamment.[5] Le style, par contre, est d'une grande originalité.

PAROI DE L'ABSIDE (fig. 9 et 10)

Contrairement à l'église d'Eski Gümüs, celle-ci a perdu sa composition centrale et il ne reste plus que les extrémités de la série des évêques en pied, plus précisément, l'épaule extrême des Docteurs peints sur la paroi, celui de droite, Epiphane ayant conservé son nom (ΕΠΗΦΑΝΙΟC). Dans les deux niches latérales sont représentés des évêques, peints à mi-corps, au nord Athinogène (Ο ΑΓΙΟC ΑΝΘΗΝΟΓΕΝΙΟC), au sud, Ignace (Ο ΑΓΙΟC ΗΓΝΑΤΗΟC). L'un tient le livre et bénit, l'autre pose sa main droite sur le livre. Tous deux sont de type physique semblable, à cheveux courts et barbes blanches effilées; ils sont vêtus de la tunique (rouge pour le premier, bleue pour le second), de la chasuble (bleue pour Athinogène, rouge pour Ignace), les accessoires épiscopaux étant l'omophorion (large et couvrant les épaules), l'épitrachélion et l'enchirion.[6] Les figures d'évêques sont à peu près semblables à celles d'Eski Gümüs (fig. 3), tant par le type vestimentaire que par la variété des décors sur les omophorions; remarquons que Jean Chrysostome, en partie conservé dans cette dernière église, y porte le manteau semé de croix dit *polystavrion* et que cet attribut, comme la croix qu'il tient parfois dans la main droite, ne doit guère être antérieur aux dernières années du XI[e] siècle, et l'on peut sans doute citer comme l'une des plus anciennes images de ce type celle de l'église géorgienne d'Ateni (1072—1089) dont nous donnons ici la reproduction (fig. 11).[7]

---

[4] Pour le labarum, parmi les exemples les plus anciens, celui de Saint-Appolinaire in Classe; en Cappadoce, l'exemple »archaïque« le mieux conservé se trouve à Haçlı kilise (N. Thierry, *Haçlı kilise, l'Eglise à la croix*, dans Journal des Savants, oct.-dec. 1964, 252, fig. 7).

[5] R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, fig. 4. V. Lazarev, *Les mosaïques de Saint-Michel (de Kiev)*, Moscou 1966 (en russe), pl. 67—74 (pl. comparatives).

[6] N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IX[e] au XIII[e] siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, dans Revue des études byzantines XXIV (1966) 308—315) (le manteau dit polystavrion n'y est pas étudié).

[7] Ch. Amiranachvili, *Histoire de la peinture monumentale géorgienne*, Sakelgami 1957 (en russe), 77—97; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, 218—219. L'abside à trois registres comprend, de bas en haut, une série des Pères de l'Eglise en présentation frontale, la Communion des apôtres, la Théotokos trônant entre deux archanges en costume impérial. Pour une représentation comparable de Jean Chrysostome, cf. Asinou, daté de 1106, M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966, 79—81, pl. XXI a et XXII b.

5. Eski Gümüs, Marie et l'archange Michel (versant nord)



Ayvalı köy,
ommunion des
pôtres, Phillippe,
mon, Barthélémy



7. Co
des c
a, Ja
et Ai
b, M
et Th

Aux deux extrémités de la paroi, en dehors des niches, sont peints symétriquement deux diacres auprès desquels se tiennent les petites figures de deux donateurs.[8] Au nord il s'agit d'Etienne (Ο ΑΓΙΟϹ ϹΤΕΦΑΝΟϹ) aux pieds duquel est représenté »Eustrate serviteur du Christ«: ΕΥϹΤΡΑΤΗϹ ΔΟΥΛΟϹ ΧΥ. Au sud, c'est Romain (Ο ΑΓΙΟϹ ΡΟΜΑΝΟϹ) auprès duquel se trouve un certain »Jean, serviteur du Christ«: ΙѠ ΔΟΥΛΟϹ ΧΥ.

Les diacres sont vêtus tous deux du sticharion blanc (ombré de vert pour Etienne et d'ocre rouge pour Romain) bordé au col et à l'ourlet; l'orarion pend de l'épaule gauche ou droite. De la main gauche ils tiennent une haute boite à encens posée sur un léger tissu rouge; de la dextre ils tenaient un encensoir conservé seulement sur l'image de droite (fig. 10). Les objets du culte sont bien détaillés; les pyxides sont des pièces d'orfèvrerie de forme monumentale (évoquant un petit édicule à coupole[9]; l'encensoir de Romain, fait d'un pied et d'un corps cylindrique, est suspendu à trois chaines réunies à un crochet terminal par l'intermédiaire d'une petite pièce métallique qui les maintient écartées.

Les deux donateurs, Eustrate et Jean, portent le même costume; on reconnait une longue robe à plis nombreux dont la jupe est marquée d'une haute fente médiane, variante de cette fente rectangulaire qu'on voit sur les robes d'époque archaïque et sur quelques manteaux du XI[e] siècle;[10] cette tunique est couverte d'une petite veste ajustée ornée d'une bande emperlée autour des bras. Les cheveux sont mi-longs, coupés à la hauteur de la nuque.

Si la présence des donateurs près de diacres n'a, à notre connaissance, pas d'autre exemple et n'est qu'une variante de donateurs aux pieds d'un saint, par contre, la situation de ces diacres est banale et rappelle leurs fonctions à l'entrée du sanctuaire. En Cappadoce, cette représentation est fréquente, depuis l'exemple pré-iconoclaste de Saint-Jean Baptiste de Çavuşin et l'exemple de la seconde moitié du IX[e] siècle d'Yılanlı kilise jusqu'aux nombreux exemples du XI[e] siècle, ceux de Direkli kilise (976—1025), de Sainte-Barbe de Soğanlı (1006 ou 1021), de Karabulut kilisesi, de Yusuf Koç kilisesi, etc., au point que G. de Jerphanion pensait que ces figurations de diacres étaient nées dans les milieux monastiques cappadociens.[11]

[8] Les images de donateurs représentés ainsi, en petit, dans le sanctuaire ou à son entrée, sont fréquentes en Cappadoce au XI[e] siècle; citons les exemples de Karabulut kilisesi, Yusuf Koç kilisesi (notre *thèse dactylographiée*, 44—45, 62, la seconde église, dans *Mélanges Mansel*, Ankara 1974, 193—206), à Karanlık kilise (G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, 397, pl. 98, I), à Egri Taş (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, fig. 9, p. 44; le costume est à peu près le même qu' à Ayvalı köy et nous l'avions rapproché de celui des figures féminines de la couronne de Constantin Monomaque et de la femme qui symbolise l'intelligence sur le célèbre brûle-parfum de Saint-Marc de Venise).

[9] Pyxide semblable à Elmalı kilise, non visible cependant sur la pl. 117, 4, de G. de Jerphanion (*op. cit.*), l'objet ayant été électivement recouvert de peinture disparue depuis (photo personnelle).

[10] Dans les églises d'Ihlara particulièrement, N. et M. Thierry, *op. cit.*, p. 139, note 2, pl. 45—47, 55, 65. Au XI[e] siècle on le retrouve à Karabas kilise, de 1060—1061; G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 336—337, non reproduit, mais photos personnelles; enfin, sur le Coislin 79 qu'on date de 1078, H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la B. N.*, Paris 1929, pl. LXII.

[11] G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 315—316. Pour St-Jean de Çavuşin, cf. à paraitre, *Les Eglises de la région de Çavuşin;* pour Yılanlı k. et Direkli k., N. et M. Thierry,

PAROI ORIENTALE DE LA NEF. (fig. 12 a et b)

Les deux figures de l'Annonciation sont peintes de part et d'autre de l'arc absidal; c'est une place qui leur est souvent réservée au XI[e] siècle et ultérieurement; en Cappadoce, on connait l'exemple de Karabaş kilise daté de 1060—1061.[12] Il ne reste plus que la partie inférieure des personnages. La Vierge est assise, les jambes tournées de côté, elle tient le fil de pourpre de la main gauche et le tend de la droite, conformément à un type iconographique décrit à propos du Psautier de Londres.[13] En face, à gauche, l'ange arrivait d'une marche rapide, la main gauche tenant le sceptre étant ramenée en avant du corps, la main droite tendue en avant dans le geste d'allocution. Sa tunique est bleue et le manteau rouge; les bottines sont rouges et ornées de perles. Sous la main de l'archange Gabriel, on discerne l'inscription: ΧΕΡΕ ΚΕΚΑΡΙΤΟΜΕΝΕ ... ΡΙΟϹ ΜΕΤΑ .... Χαῖρε κεχαριτωμένη ὁ Κύριος μετὰ σοῦ, »*Salut, Pleine de Grâce, le Seigneur est avec toi*«, la formule étant assez banale et reproduite notamment à Karabaş kilise.

CARACTÈRES DE CES PEINTURES

Etant donné la fraicheur des couleurs, on peut constater que l'artiste utilisait des teintes brillantes et qu'il ne craignait pas la brutalité des oppositions. Le fond est bleu-roi, l'omophorion des évêques est blanc, cerné de vert ou d'orange comme étaient ombrées les tuniques des diacres; les tuniques, chasubles et manteaux à l'antique sont d'un bleu vif opposé à un pourpre intense et ce jeu des alternances s'observe particulièrement sur les apôtres en marche; seul André porte une tunique blanche. Sur ces tissus de teintes soutenues, le peintre a multiplié les lumières blanches des plis; le trait étant parfois d'un blanc éclatant, parfois plus transparent et devenant alors rose ou bleu pâle, les étoffes semblent alors être traitées »en camaïeu«.





7. Communion des apôtres, a, Jacques et André; b, Marc et Thomas

L'abus de ces traits parallèles de teintes dégradées, le fond uni sur lequel sont peints les personnages, les cadres secs qui limitent les sujets, l'absence d'orne-



8. Osios Loukas (1042—1043), détail du Lavement des pieds

---

op. cit., 108—109, pl. 54, 55 et p. 188—189; pour St-Barbe, G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 315; pour Karabulut k. et Yusuf Koç k., notre *thèse dactylographiée*, 46, 59.

12 G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 340.

13 Psautier de 1066, G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, Paris 1916, 72, fig. 13.

14 C. Nordenfalk, *Le haut moyen-âge*, Paris—Genève 1957, 198, 204, 206 et A. Grabar, dans le même ouvrage, p. 79—81. Mais ce procédé n'a rien de spécifique et se

ment, rappellent singulièrement l'art des miniaturistes ottoniens.[14]

Parallèlement, le style est caractérisé par une raideur extrême des figures et une schématisation très avancée des formes. La simplification linéaire traduit une grande hardiesse; chaque élément du visage, nez, paupières, oreilles, est ramené à une surface simple qui devient un poncif. Dans l'église d'Eski Gümüs, le procédé est plus exemplaire car le peintre a renoncé complètement à la mince ombre portée qui suit encore ici le nez, le menton et le cou (fig. 5). Cette schématisation qui s'étend aux visages, aux chevelures, aux mains, aux pieds comme aux drapés sont d'une élaboration très achevée dans nos deux décors cappadociens. Mais à en étudier de près les détails, on constate que nombre des poncifs, schémas des chevelures et des oreilles, systématisation des plis, par exemple, se retrouvent dans d'autres oeuvres byzantines, sur les mosaïques d'Osios Loukas en particulier (fig. 7 a et b, 8). Nous avons ailleurs développé un peu ces comparaisons,[15] mais on voit aisément comment le »*style ascétique*«, dont les mosaïques de Saint-Luc constituent un prototype, peut donner lieu aux figures artificielles et brutales d'Ayvalı köy par dessèchement progressif des formules.

retrouve dans les diverses peintures médiévales rudimentaires, sur le Manuscrit de Job du Vatican par exemple (K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, 77—80, fig. 534, 535) et sur de nombreuses peintures murales (A. Grabar et C. Nordenfalk, *La peinture romane*, Paris—Genève 1958, 41, 74, 75, 84, 149, 165, 171, 189, 197).

[15] N. Thierry, *Un style byzantin schématique*, 52—56. Pour la datation nouvelle de St-Luc en Phocide (1042—1043), cf. E. Stikas, *Nouvelles observations sur la date de construction du catholicon et de l'Eglise de la Vierge du monastère de St-Luc*, dans XIX corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1972, 311—330 (p. 314).



9. Ayvalı köy, extrémité nord du registre inférieur

Certains points de la stylisation méritent d'être rapidement cités; ainsi, les oreilles sont plus ou moins triangulaires, à bord supérieur très développé voire faunesque, l'ombre du creux central étant interrompue par le court appendice clair de la racine de l'hélix, solidaire du bord interne. Dans les visages, l'arête nasale est un long rectangle limité par deux traits noirs parallèles; l'oeil est très décoratif, le trait sombre du sourcil suivant l'ombre curviligne du bord supérieur de l'orbite et le croissant clair de la paupière supérieure, à l'extérieur, la ligne de la paupière supérieure se recourbe vers le haut pour rejoindre la queue du sourcil. A la schématisation brutale des visages correspond celle des mains dont les doigts sont dessinés d'une seule courbe et celle des pieds dont l'aspect dynamique est bien rendu.

Le tracé des draperies traduit la même vigueur, elles sont raides et sèches sur les figures immobiles, amples et d'aspect dramatique sur les figures en mouvement, et l'on remarque une nette tendance à l'animation excessive et aux attitudes théatrales. Cette tendance se voit ailleurs au cours du XI[e] siècle et du siècle suivant.[16] A Ayvalı köy on décèle de rares éléments de sophistication connus plutôt pour le répertoire du XII[e] siècle, telles les bottines rouges des archanges et le pan du manteau froissé par le vent en arrière de l'ange de l'Annonciation; mais ces détails restent isolés et l'artifice de la draperie ne se retrouve pas au bas des tuniques, ni au plis serrés par la ceinture au-dessus de la taille, comme c'est l'usage pour les vêtements des anges à la fin du XII[e] siècle et au XIII[e].[17] De même, comme nous l'avons dit, *le polystavrion* de Jean Chrysostome dans l'église d'Eski Gümüs nous amène au confin du XII[e] siècle.[18] Il est vrai également que l'artifice et la virtuosité s'illustrent au XI[e] siècle comme en témoignent les compositions de Sainte-Sophie d'Ohrid ou les peintures de style précieux des trois »Eglises à colonnes de Göreme«;[19] les deux détails notés à Ayvalı köy sont sans doute empruntés au répertoire aristocratique à la mode dans les dernières décades du XI[e] siècle.[20] C'est du

[16] Déjà à St-Sophie d'Ohrid, vers 1040, cf. R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *op. cit.*, fig. 12—23.

[17] A Kurbinovo (1191), St-Nicolas de Prilep (milieu du XIII[e] s.), Manastir (1271), cf. P. Miljković-Pepek, *Contributions aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII[e] s.*, dans l'Art byzantin au XIII[e] siècle, Sopoćani, 1965, Belgrade 1967, 189—196, fig. 18; L. Hadermann-Misguich, *Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII[e] siècle*, dans Byzantion XXXV (1965) 429—448. On remarque encore que l'archange d'Ayvalı köy n'a pas la pose artificielle des représentations de la fin du XII[e] siècle et du XIII[e] (cf. R. Hamann-Mac Lean, *Der Berliner Codex gr. 4⁰. 66 und seine nächsten verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert*, dans Mélanges K. H. Usener, Marburg an der Lahn 1967, 232, fig. 14—16). Lors de notre rapide et première mention des peintures d'Ayvalı köy, peintures ayant des répondants du XI[e] siècle au XIII[e], ces deux détails des bottines rouges de l'ange et du pan de son manteau avaient fortement influencé notre jugement en faveur du XIII[e]; depuis une étude plus complète et la découverte de l'inscription d'Ihlara nous ont obligé à changer d'opinion (cf. note 1).

[18] Il faut bien préciser qu'il y eut plusieurs peintres à Eski Gümüs, et nous ne parlons ici que des décors de l'abside. Les belles peintures du mur nord nous en semblent à peu près contemporaines mais d'un meilleur auteur, cf. les têtes angéliques (M. Gough, *op. cit.*, pl. XXXVII et XXXVIII, et dans *Second preliminary report*, dans Anatolian Studies XV, 1965, pl. XXIX et XXX) et celles de St-Sophie d'Ohrid et de Daphni (V. Lazarev, *Storia della pittura*, fig. 186, 278) et celles, plus sophistiquées du XII⁰ (V. Lazarev, fig. 298, 344, 345). Sur les peintres d'Eski Gümüs, cf. les conclusions de M. Gough (*op. cit.*, 1964, 160—161) et notre compte-rendu dans Rev. des Et. byz. XXVI (1968) 358.

[19] R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *op. cit.*, fig. 4—28; N. Thierry, *L'art monumental byzantin en Asie mineure du XI[e] siècle au XIV[e]*, D. O. P. (1975), à paraitre.

[20] Cf. l'art de Daphni (V. Lazarev, *Storia della pittura*, fig. 275—282) et plus encore celui du Coislin 79 de la B. N.



10. Extremité sud du registre inférieur

troisième quart de ce siècle que nous datons les peintures d'Ayvalı köy qui se rattachent étroitement à deux autres décors cappadociens, celui de l'abside d'Eski Gümüs et celui, plus modeste, de Saint-Michel d'Ihlara. Dans cette chapelle, sous le Christ de la conque absidale, le programme des deux registres inférieurs est résumé en un seul: une Vierge trônant, aujourd'hui détruite, était encadrée par deux archanges en costume impérial et par un apôtre à gauche (Paul), un évêque à droite (Blaise); la dédicace d'un »*moine Arsène et de son fils Théophylacte, le protospathaire et (t)axiarque*«, mentionnant un souverain dont reste le qualificatif »*Porphyrogénète*«, nous permet de dater le décor de Constantin VIII (1025—1028) ou Théodora (1055—1056), la seconde possibilité nous paraissant plus vraisemblable.[21] Cette inscription fournit un précieux repère pour les deux décors dont la stylisation est du même type (bien que de qualité différente), le costume des évêques et les alphabets des inscriptions tout à fait semblables.[22] Ce style »*monastique*«, de schématisation simple, a été partiellement repris au XIII[e] siècle à Saint-Georges d'Orta köy, dans l'abside orientale.[23] En conclusion, l'art d'Ayvalı köy et celui d'Eski Gümüs nous paraissent être des variantes cappadociennes dans la suite du »*style ascétique*« d'Osios Loukas, style qui connut d'autres développements en Grèce, en Italie et en Géorgie.[24]

II. COMPOSITIONS COMPARABLES À CELLE D'AYVALI KÖY

L'organisation en trois registres de la décoration du sanctuaire est une formule courante au XI[e] siècle et plus tard dans le monde byzantin. Elle tient en partie à la hauteur de l'abside et c'est le petit nombre de grands monuments antérieurs encore debout qui nous empêche d'en définir vraiment l'origine. Aux confins des terres grecques, trois décors du X[e] siècle nous rappellent que cette disposition étagée était déjà en usage; à Agtamar (Vaspourakan) église datée de 915—921, on distingue encore les quatre registres; ils sont quatre également à Tatev (Siounie) consacrée en 930 et cinq à Dörtkilise (Taoclardjétie) qui est de 961 environ.[25]

Une formule très répandue des trois registres figurés consacre les deux rangées inférieures à la Communion des apôtres et à la représentation des Pères de l'Eglise, comme dans l'église d'Ayvalı köy; citons pour mémoire les deux plus célèbres décors qui nous soient parvenus, celui de Sainte-Sophie d'Ohrid (1040) et de Sainte-Sophie de Kiev (1042—1046), et deux autres fort intéressants bien que moins connus, cellui d'Ateni (1072—1089), où les apôtres se dirigent vers le centre en deux files symétriques, le Christ officiant étant rejeté à l'extérieur, et celui d'Asinou (1106), ou figure Judas.[26] L'originalité de la composition d'Ayvalı köy tient à la présence de la Déïsis composite du registre supérieur alors que la conque absidale est habituellement réservée à la Théotokos trônant ou orante.

En Cappadoce, la formule d'Ayvalı köy a des équivalents que nous décrirons en quelques mots car leur description, sur ce point, n'a pas toujours été précise.

ESKI GÜMÜS (fig. 3 et 5)[27]

Le décor est caractérisé par une Déïsis contaminant l'image du Christ trônant entre les quatre symboles des Evangélistes, les roues de feu et deux archanges adorant. Plus bas, les apôtres sont figurés en buste, tenant le livre ou le rouleau. Au registre inférieur sont représentés de face des Pères de l'Eglise auxquels s'ajoute saint

---

de Paris (H. Omont, *op. cit.*, pl. LXI—LXIV) auquel nous rattachons en partie les peintures des Eglises à colonnes de Göreme (G. de Jerphanion, *op. cit.*, 377—473).

[21] N. Thierry, *Un style byzantin schématique*, 45—48. Dans la bibliographie de la Byzantinische Zeitschrift 62 (1969) 193, la critique de G. Beck se prête à un malentendu; l'auteur nous a confirmé par lettre qu'il considérait la lecture de notre inscription comme correcte, le doute subsistant sur sa date, 1025—1028 ou 1055—1056.

[22] N. Thierry, *Un style byzantin*, 48—57.

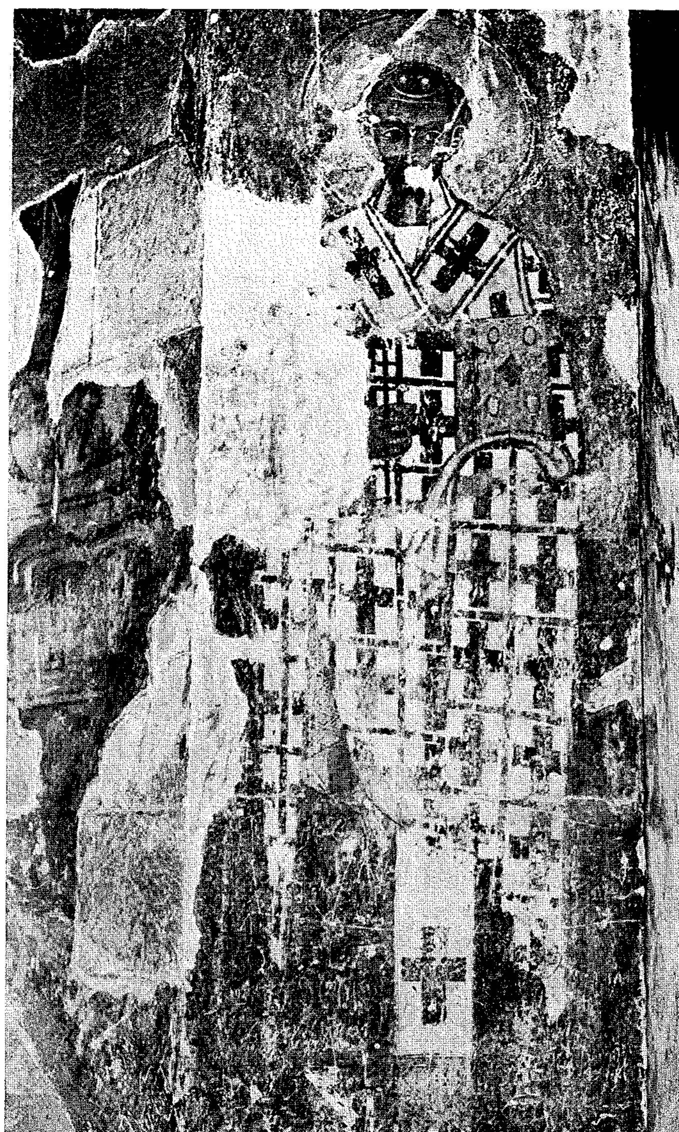
[23] G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 241 (pas d'illustration); pour ces peintures vraisemblablement du XIII[e] siècle, 242—245 (cf. notre note 31).

[24] Cf. l'évolution à Corfou; P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XI[e] siècle à Corfou*, Cahiers archéologiques XXI (1971) 151—180. Types précieux: aux Sts-Anargyres, dans St. Pelekanidis, *Kastoria*, Salonique 1953. Pour Chypre, C. Mango et E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of S. Neophytos and its wall paintings*, dans Dumbarton Oaks Papers XX (1966), peintures du naos vers 1200, fig. 38—40, 47, 49; A. et J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 103—105; église Saint-Héraclidios, première moitié du XIII[e]. Cf. parallèlement l'art des ateliers grecs de Venise, G. et M. Sotiriou, *Icones du Monastère du Sinaï*, Athènes 1956, 112—114, 242, fig. 117—124. Pour ce style rattachable à St-Luc, en Italie, Sicile, Venise et Torcello, O. Demus, *Byzantine art and the west*, New-York 1970, 129—130. C'est sans doute par l'Italie que certaines schématisations atteignirent la Catalogne romane, cf. l'Ecole de Pedret, XII[e] s., Mgr. Junyent, *Catalogne romane*, II, Zodiaque, 1961, 169—171, 181—187. Pour la Géorgie, Ateni (1072—1089), Ahtala XII[e]/XIII[e] s.) et Chio Migvimé (fin XII[e] ou début XIII[e]), Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, pl. 69, 73—77 (datation d'Ateni revue dans Bedi Kartlisa XIX—XX, 1965, 223); Ch. Amiranachvili, *Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy*, dans Mélanges Uspenskij, II, I[e] partie, Paris 1932, 118—119; V. Lazarev, *Storia della pittura*, 310—311.

[25] S. Der Nersessian, *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, Massachusetts 1965, non identifiés par l'auteur (p. 38); N. Thierry, *Peintures murales de caractère occidental en Arménie, Eglise Sts-Pierre et Paul de Tatev*, dans Byzantion XXXVIII (1968) 209; N. et M. Thierry, *Peintures du X[e] siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec les peintures byzantines d'Asie mineure*, Cahiers archéologiques XXIV (1974), à paraitre.

[26] Cf. notes 5 et 7 pour les références.

[27] M. Gough, Anatolian Studies, cf. notes 3 et 18.



11. Ateni (1072—1089), Saint Jean Chrysostome

Georges à gauche de la série; au centre, saint Basile et Jean Chrysostome encadrent la Vierge orante, celle-ci étant l'image de l'Incarnation et de l'Eglise comme dans les programmes primitifs.[28]

SAINT-MICHEL DE L'ARCHANGELOS
(fig 13 et 14, schéma 2)[29]

Dans la conque se trouve, non la Déïsis, mais le Christ trônant entre les quatre symboles, adoré par deux archanges qui s'inclinent, les mains couvertes; la parenté de cette composition avec celles d'Eski Gümüs et d'Ayvalı köy tient aux emprunts similaires qu'elles font aux divers types de visions triomphales du Christ. Plus bas se trouve la Communion des apôtres; le Christ est représenté deux fois de part et d'autre de l'autel qu'encadrent deux anges tenant le rhipidion; on remarque le linge brodé sous lequel il tend le calice à Paul (fig. 14); les apôtres constituent une file assez animée. Enfin, la série des évêques (non identifiables) est centrée par le groupe de Jean Baptiste et Marie encadrant le trône de l'Hétimasie peint dans la niche médiane (schéma 2). On reconnait la croix à double traverse, le livre ouvert, le trône, mais le noircissement de l'image est tel qu'on ne peut préciser si les instruments du supplice et la couronne étaient figurés; il semble que la colombe ait été absente. A gauche, la Vierge orante porte sur la poitrine le visage de l'Enfant dans un médaillon; à droite, le Précurseur montre le trône et déploie un rouleau sur lequel le Père de Jerphanion avait lu: IΔE O AMNOC TOΥ ΘΥ [ὁ αἴ]PON THN [ἁμαρ]THAN [τοῦ κό]C[μου] — »*Voici l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde*«, Jean, I, 29. Sur le trône, il avait également vu: ΔHKEOCINΥ KE KPIMA / ETIMACIA TOΥ ΘPONO[υ], pour Δικαιοσύνη καὶ κρῖμα/Ἑτοιμασία τοῦ θρόνου. Aujourd'hui, ces inscriptions ne sont plus lisibles, mais le relevé ancien confirme l'iconographie des deux personnages: Jean était le prophète du Salut, la Vierge était l'Incarnation; il précise également que le trône était ici le symbole de la Rédemption, de la Victoire du Christ sur la mort, plutôt que l'image de la Trinité comme G. Babić l' a montré pour le trône entre les évêques à Nérézi.[30]

SAINT-GEORGES D'ORTA KÖY (schéma 3)[31]

Le décor comprend une Déïsis absidale de type composite; le Christ trône entre les quatre symboles, encadré par les quatre roues et peut-être des séraphins; derrière Jean et Marie se dressent deux archanges en costume impérial tenant le globe et le sceptre ou le labarum. Au-dessous se tenait la Communion des apôtres reconnaissable aujourd'hui à la marche rapide des apôtres peints sur les côtés. Au bas de la paroi, au-dessus d'un décor de faux marbre comparable à ceux d'Ayvalı köy (fig. 9 et 10), une série d'évêques représentés de face est interrompue au centre par un groupe de trois personnages en partie détruits. On reconnait cependant deux évêques déployants des rouleaux et tournés vers la Théotokos trônant (schéma 3). Celle-ci tient l'Enfant assis de profil, et jadis une inscription précisait que c'était l'Odighitria. L'évêque de gauche porte une chasuble unie alors que celui de droite est couvert du *polystavrion;* sans doute s'agit-il encore de Basile et de Saint-Jean Chrysostome, traditionnellement placés au centre; les textes inscrits sur les rouleaux sont tirés de la liturgie de saint Basile. Dans cette série d'évêques, ce Jean Chrysostome supposé est le seul à porter le *polystavrion,* comme à Eski Gümüs (fig. 3) et à Asinou.[32] La représentation de ce manteau semé de

---

[28] C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts,* Wiesbaden 1960, 102—108; A. Grabar, *Christian iconography, A study of its origins,* New-York 1968, 128, 134—135.

[29] G. de Jerphanion, *op. cit.,* II, 132—133. Les peintures sont très enfumées et nécessiteraient un nettoyage car elles paraissent bien conservées. Jerphanion n'a pas identifié les trois registres, ni la dédicace qui court sous le registre supérieur (illisible actuellement), ni les détails de la conque; il a cependant lu les inscriptions de la niche centrale, invisibles aujourd'hui. Etant donné les difficultés d'examen, il est hasardeux de dater ces peintures qui peuvent être du XI^e siècle ou, moins vraisemblablement, du début du XIII^e (on sait qu'il n'y a pas de décors attribuables au XII^e s. en Cappadoce, cf. G. de Jerphanion, *op. cit.,* II, 395, 397, et nous-mêmes n'en avons pas trouvé, si bien qu'il est peu vraisemblable qu'un décor aussi important que celui de l'Archangelos date de ce siècle »mort«).

[30] G. Babić, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos,* dans Frühmittelalterliche Studien 2 (Berlin 1968) 368—386 (p. 375—382); rappelons que Nerezi est de 1164; A. Grabar, *Chr. Icon.,* 115—116. Comme image de Résurrection, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928, 91—92. Comme image du Salut, B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends,* Vienne 1966, 71—73, 98—100. En comparaison avec l'image cappadocienne, cf. la composition disparue qui figurait à l'arc triomphal de St-Sophie de Constantinople; on voyait le trône avec la Vierge orante et le Baptiste déroulant le texte de Jean (I, 29), C. Mango, *Materials for the study of the mosaics of St-Sophia at Istanbul,* Dumbarton Oaks, 1962, 66 et suiv., fig. 93—97. Cette symbolique reste un sujet complexe.

[31] G. de Jerphanion, *op. cit.,* II, 241; les épitaphes datées de 1293 que l'on voit dans le couloir d'entrée de l'église ne permettent pas de dater avec exactitude les décors de l'abside, bien que ceux-ci paraissent à peu près contemporains (p. 242—244). Là encore l'auteur n'a pas identifié les trois registres ni les sujets, excepté celui de la Vierge centrale dont le nom était conservé: MP ΘΥ H ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ

[32] Cf. p. 7, note 7.

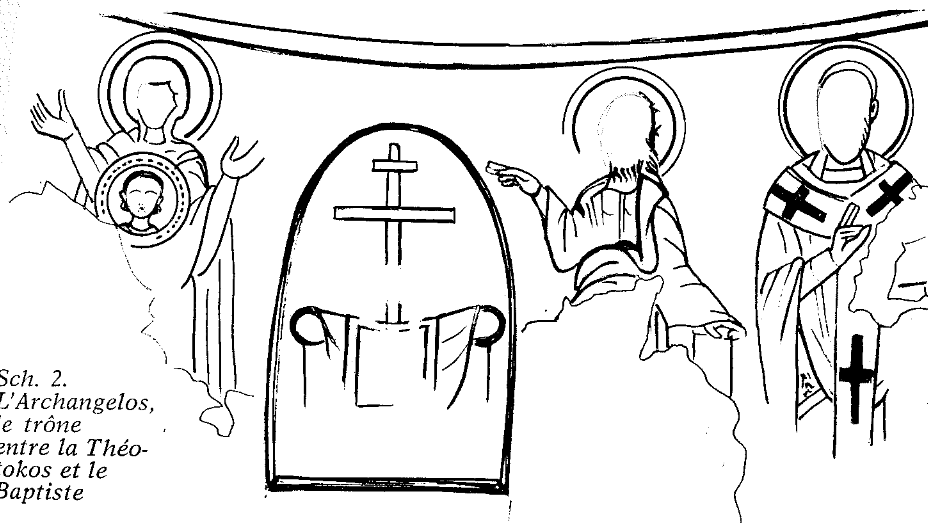
13

croix est rare en Cappadoce, sans doute en raison du petit nombre de monuments tardifs et du caractère archaïsant des décors du XIII[e] siècle, décors qui copient bien souvent ceux du XI[e] siècle. Ainsi expliquons nous également la rareté des images d'évêques officiant auxquelles se rattachent celle d'Orta köy; à notre connaissance, seule l'église dite Bezir hanı ou de Bezirana, dans le Hasan dağı, en donne une autre illustration.[33]

En Géorgie on observe un bon nombre de programmes absidaux du même type que ceux d'Anatolie. L'inventaire des monuments géorgiens n'est pas terminé, leur accès n'est pas toujours facile et les publications qui en traitent sont insuffisamment nombreuses et difficilement consultables. Nous ne citerons donc qu'une partie du matériel mais cette partie est assez importante pour permettre des conclusions intéressantes.[34]

La Déïsis surmontant la file apostolique et une série de Docteurs est signalée pour nombre de petites églises du XI[e] siècle au XIII[e]; trois d'entre elles, Pavnisi (1158—1184), Chio-Migvimé (fin du XII[e] siècle ou début du XIII[e]) et la chapelle sud de l'Eglise de la Vierge à Gelati (fin du XIII[e]) présentent la même formule qu'à Eski Gümüs, les apôtres étant représentés en buste.[35] A Chio-Migvimé, on remarque encore la contamination de l'image de Vision du Christ par celle de la Déïsis, le Christ trônant est, en effet, séparé de la Vierge et du Prodrome par deux séraphins (fig. 15); enfin, conformément à l'usage byzantin contemporain, les évêques sont présentés de trois-quarts, déployant le rouleau (fig. 16), et, le style lui-même semble une variante plastique, tardive et géorgienne, de l'art d'Osios Loukas.

Parallèlement, dans certaines grandes églises on adopta ce programme et particulièrement la Déïsis composite mais celle-ci fit une apparition plus tardive et moins constante que dans les chapelles; ainsi, à Işhan (dont les peintures datent de 958—961 ou 961—966) le Christ entre deux anges et séraphins trônait au-dessus des apôtres et des évêques;[36] ailleurs encore au XI[e] siècle, à Ösk et Hahoul, c'est le Christ des Visions célestes qui règne dans la conque, comme plus tard à Dolişhan et Tbeti.[37] La Déïsis de Saint-Grégoire de Tigrane Honentz d'Ani (1215), dont les peintures sont géorgiennes bien que la fondation de l'église soit du à un riche commerçant arménien,[38] s'intègre à une de ces visions triomphales, le Christ trône entre les séraphins et les roues (fig. 17). Le registre moyen est occupé par la Communion des apôtres, l'inférieure par une série des Pères de l'Eglise; ceux-ci étaient, pour la plupart, représentés de trois-quarts, déployant le rouleau; certains portent le *polystavrion*. Ultérieurement, cette formule absidale se maintiendra à côté des compositions de type constantinopolitain qui placent la Théotokos dans la conque.



Sch. 2. L'Archangelos, le trône entre la Théotokos et le Baptiste

[33] J. Lafontaine-Dosogne, *Une église inédite de la fin du XII[e] siècle en Cappadoce: la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma*, dans Byzantinische Zeitschrift 61, № 2, 1968, 291—301 (p. 295—297).

[34] Cf. quelques remarques sur cette documentation dans N. Thierry, *La peinture médiévale géorgienne*, dans XX corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenne 1973, 409—421.

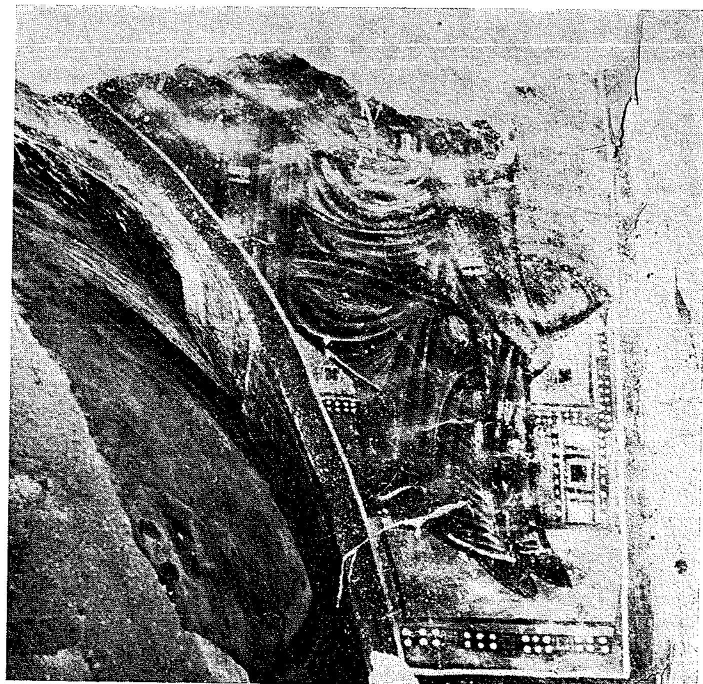
[35] V. Lazarev, *op. cit.*, 220—221, 311; Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, dans Mélanges Uspenskij, 116—117.

[36] E. Taqaïsvili, *Expédition archéologique de 1917 en Géorgie méridionale*, Tiflis 1952, 37; V. Lazarev, *op. cit.*, 168. Aujourd'hui ne sont plus conservés que des fragments de la série des évêques (photos personnelles, cf. note 25).

[37] V. Lazarev, *op. cit.*, 168 (pour les deux premières); N. Marr, *Journal de voyage en Chavchétie et en Clardjétie*, dans *Textes et Recherches sur la philologie arméno-géorgienne*, St-Petersbourg 1911 (en russe) 11—30 (pour la dernière); photos personnelles pour les quatre.

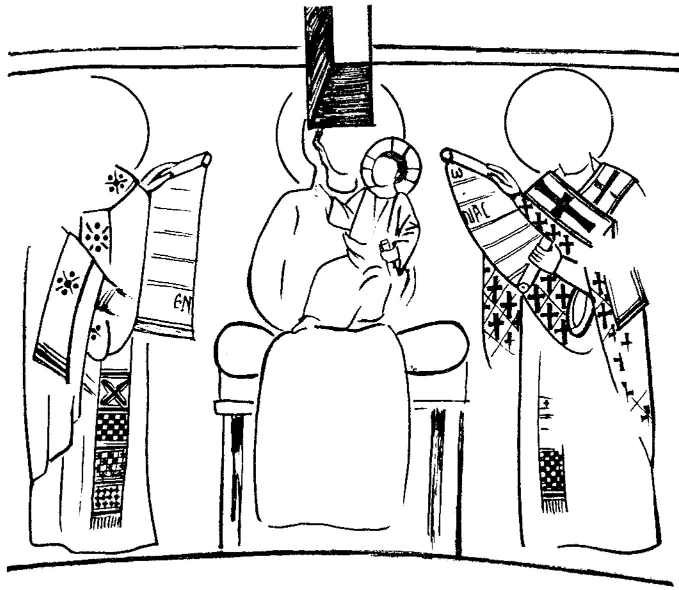
[38] Le caractère arménien se retrouve dans le bras ouest consacré à la vie de Grégoire l'Illuminateur, l'évangélisateur de l'Arménie (N. Marr, *Ani, la ville en ruine*, Lé-





12. Ayvalı köy, les deux figures de l'Annonciation

L'exemple d'Oubissi (fin du XIVe siècle) est assez caractéristique car il montre à la fois la persistance et l'enrichissement du sujet; le Christ de la Déïsis (fig. 18) est encadré du séraphin et du tétramorphe et surmonté du mandylion;[39] des anges vêtus du costume impérial se groupent derrière l'archange qui tient le sceptre et le globe; enfin, la Communion des apôtres est interrompue en son centre par un grand tableau de la



Sch. 3. Saint-Georges d'Orta köy, la Théotokos trônant entre les évêques officiant

Cène et les deux files des évêques déployant des rouleaux se dirigent vers la table du Sacrifice que surmonte le ciborium et qu'encadrent deux anges tenant le rhipidion.

Ainsi, ces divers programmes absidaux ont des points communs dus à leur composition même et à chacun des sujets des trois registres, ces derniers justifiant quelques réflexions.

Le registre inférieur

Ce registre est consacré aux Pères de l'Eglise et l'on voit que l'on est passé de la représentation frontale des évêques bénissant et tenant le livre fermé[40] à l'image dynamique des évêques déroulant les textes liturgiques dans la pose d'un officiant. Ces dernières figurations de type réaliste sont exceptionnelles en Cappadoce où nous n'en connaissons que deux cas, à Orta köy et près de Belisirama;[41] en effet, dans cette province devenue turque à la fin du XIe siècle, les décors du XIIIe siècle qui correspondent à une certaine renaissance locale sont relativement rares et le plus souvent archaïsants. En Géorgie, par contre, le nouveau type s'est abondamment développé, plus ou moins parallèlement à ce qu'on voit en terres byzantines.

Cette évolution va de pair avec la concrétisation croissante de l'image de la Liturgie qui se célébrait dans le sanctuaire, et, au centre de la paroi absidale, derrière l'autel, se précise peu à peu une image-clé. Dans notre petite série monumentale, nous avons vu que ce centre était consacré à la Vierge orante (Eski Gümüs), à la Vierge trônant (Saint-Georges d'Orta köy), au trône de l'Hétimasie encadré par la Théotokos en orante et Jean en prophète du Salut (l'Archangelos). Ainsi se perpétuaient et se développaient dans un système à trois registres les formules des absides anciennes où la Vierge entre les saints ou les apôtres figurait sous la Vision triomphale du Christ;[42] de plus, en effet, les programmes à trois étages permettaient une hiérarchie, les apôtres se plaçaient au registre moyen et plus bas les évêques avec, parfois, un ou deux saints privilégiés, comme saint Georges à Eski Gümüs.[43] Nos trois exemples cappadociens montrent comment se substitue une image à l'autre, l'intention étant bien de rappeler le Sacrifice rédempteur; le premier terme en était l'Incarnation, mais ce terme était plus vaste que ne le nécessitait une décoration concrète du sanctuaire.[44] La Vierge de l'Archangelos, du type Znaménié, marquée du Christ en médaillon, précise la réalité de l'Incarnation comme le texte présenté par le Baptiste promet la Rédemption. Le trône représenté entre eux évoque le triomphe du Christ sur la Mort, car il est l'image du Salut[45] comme plus tard les figurations de l'autel chargé de la patène et du calice ou de l'Enfant dans la patène, figurations directement évocatrices du Sacrifice rédempteur.[46] Cette image de plus en plus concrète de l'image

---

ningrad 1934, (en russe) 403—404; G. Garitte, *Documents pour l'étude du Livre d'Agathange,* Vatican 1946). La description complète des peintures reste à faire (documentation pers. inédite); c'est par inadvertance que nous avons confondu la Déïsis composite de la conque avec une Vision du Christ (Corso ravennate, 1973, *op. cit.,* 413).

[39] Sur le mandylion, élément du cycle de la Passion peint sur l'arc oriental, cf. A. Grabar, *La peinture en Bulgarie,* 63, 150, 230, 250, 251, 309—310.

[40] Parmi les représentations hiératiques des évêques, nous n'en connaissons qu'un exemple avec les livres ouverts, en Taoclardjétie, à Ishan, cf. notes 25 et 36.

[41] Cf. notre schéma № 3; J. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.,* 296—297.

[42] C. Ihm, *op. cit.,* 96—108; rappelons que la composition »Vierge orante sous Christ en gloire« se retrouve en Taoclardjetie au début du XIe s., à Osk et Hahoul par exemple. Ascension dogmatique, cf. texte additionnel.

[43] Cette classification existe déjà en Cappadoce dans l'Eglise № 3 de Güllü dere qu'on peut attribuer à la seconde moitié du IXe s.; la Vierge (?) trônant entre les archanges était située au milieu des apôtres lesquels étaient encadrés par quelques évêques (J. Lafontaine-Dosogne, *L'Eglise aux trois croix,* Byzantion XXXV, 1965, 186—187; à paraitre dans N. Thierry, *Les églises de la région de Çavuşin*); à Haçlı kilise (notre note 4, Journ. des Sav., 1964, 248), la file des apôtres est encadrée par deux martyrs. Dans le même esprit, le peintre de St.-Michel d'Ihlara, en raison du faible champ à décorer avait encadré la Vierge (?) entre les archanges par un apôtre, Paul, et un évêque, Blaise (cf. notre note 1, Journ. des Sav., 1968, 46).

[44] C. Ihm, *op. cit.,* 102—108; A. Grabar, *Chr. Icon.,* 132—135; *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge,* Paris 1949, t. I; H. Coathalem, *Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'Eglise dans la tradition latine jusqu'à la fin du XIIe siècle,* Rome 1954.

[45] B. Brenk, *op. cit.,* 98—100; C. Ihm, *op. cit.,* 80—83.

[46] A. Grabar, *La peinture en Bulgarie,* 90—92, 223—224; S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographi-*



13. Saint-Michel de l'Archangelos, le Christ adoré par les anges



14. L'Archangelos, détail de la Communion des apôtres

du Salut peut se suivre tardivement dans les programmes géorgiens, mais en Cappadoce où l'évolution iconographique est à peu près stagnante au delà du XIe siècle, la forme la plus achevée reste celle de l'autel préparé dans l'église de Bezirana près de Belisirama.[47]

Le registre moyen

Ce registre consacré aux disciples du Christ est une variante de la file apostolique figurée jadis sous l'Ascension ou la Vision triomphale du Christ dans les absides à deux registres.[48] Cette composition connue surtout par les exemples conservés en Egypte a laissé quelques témoignages en Cappadoce, conjectural à Saint-Jean Baptiste de Çavuşin, bien conservés dans l'Eglise de Joachim et Anne à Kizil Çukur et surtout à Yılanlı kilise et à Haçlı kilise.[49] Dans les deux dernières églises que l'on peut attribuer respectivement à la seconde moitié du IXe siècle et à la première du Xe, les apôtres sont centrés par la Vierge trônant dans le premier cas et par le groupe de Jean Baptiste et de la Vierge orante dans le second cas.

Le registre inférieur d'Haçlı kilise, situé sous l'image du Christ en gloire (fig. 19), est particulièrement intéressant. En effet, les figurations du Baptiste et de la Vierge retiennent l'attention, non par leur situation de part et d'autre d'un trône antérieurement sculpté et qu'il serait hasardeux de faire entrer dans la composition,[50] mais par leur attitude qui est celle qui survit à l'Archangelos (schéma № 2); la Théotokos est debout de face, en orante; Jean fait le geste d'allocution en déploie le rouleau sur lequel on lit le texte de Jean: »*Voici l'Agneau de Dieu qui efface le péché du monde*« (I, 29). Dans l'église du Xe siècle, les figures de l'Incarnation et de l'annonce du Salut étaient directement peintes sous la vision triomphale et intemporelle du Christ; en cela elles rappelaient des schémas primitifs dont un type nous est fourni par l'ampoule № 20 de Bobbio (schéma № 4); sous le Christ enlevé au ciel, la Vierge orante se trouve entre Zacharie tenant l'encensoir et Jean faisant le geste d'allocution et déployant ce texte qui désigne l'Agneau.[51] En Cappadoce a survécu un autre type préiconoclaste, celui de l'abside en cul de four d'Hagios Stephanos (schéma № 5) où l'on voit sous la croix triomphale, signe du Christ, la Vierge trônant entre deux archanges et deux représentations du Baptiste, Jean comme prophète du Salut au nord et comme Précurseur au sud.[52] Ultérieurement donc, dans quelques églises à trois registres, ce groupe variable de la Vierge et de Jean est resté au bas de la paroi, derrière l'autel, et par conséquent entre les évêques; le fait s'observe parallèlement pour la Vierge orante ou trônant. Cependant, en Géorgie, à Ösk (Taoclardjétie, 1036) et à Tbeti (Chavchétie, début du XIIIe siècle) Marie et le Prodrome sont au registre moyen, entre les apôtres (fig. 20). Là figurait un grand Christ trônant encadré par les anges, archanges, séraphins et tétramorphes; plus bas, les apôtres sont debout de face, disposés en deux groupes encadrant la fenêtre centrale dont les séparaient les figures de Marie et du Baptiste; cependant, ceux-ci ne sont plus comme à Haçlı kilise, ils sont de trois-quarts, tenant un rouleau malheureusement illisible;[53] l'attitude précise de Jean est difficile à définir étant donné l'altération de la peinture, par contre, Marie est mieux conservée et l'on voit qu'elle tient le rouleau de la main droite et ramène sa main gauche devant sa poitrine comme dans certaines scènes de l'Annonciation. Dans cette représentation tardive elle serait donc encore autant le symbole de l'Incarnation que la Vierge d'intercession des Déïsis byzantines évoquée par ce rouleau déployé.

Ces exemples mis à part, le registre moyen reste le domaine des seuls apôtres, comme à Eski Gümüs et à Chio Migvimé où ils sont en bustes, sans doute en raison de l'insuffisance de hauteur des sanctuaires.[54] La Communion des apôtres se substitue à ces représentations hiératiques; elle répond au désir d'illustrer les mystères de la Liturgie pratiquée et cette nouvelle figuration apostolique est parfaitement appropriée alors que la formule précédente n'était qu'une survivance des programmes anciens.[55] Son adéquation au saint lieu justifie

que dans les églises byzantines du XIIIe siècle, dans l'Art byzantin du XIIIe s., Symposium de Sopoćani, Belgrade 1967, 35—46 (p. 36—38).

[47] J. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.* (notre note 33).

[48] C. Ihm., *op. cit.*, 95—101.

[49] St-Jean Baptiste de Çavuşin. Eglise de Kizıl Çukur et Haçlı k. à paraitre dans *Les églises de la région du Çavuşin* (la seconde a déjà été publiée dans les Monuments Piots, L, 1958, abside mal décrite p. 130—131, la datation est à corriger; la troisième dans le Journ. des Sav., 1964, *op. cit.*, 248—250). Pour Yılanlı kilise, N. et M. Thierry, *Nouvelles églises*, 110, pl. 54; datation précisée dans N. Thierry, *Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce*, dans Revue des Etudes byzantines XXVI (1968) 351—352.

[50] Ce qui n'est cependant pas exclu, le peintre du Xe siècle ayant pu l'utiliser ainsi.

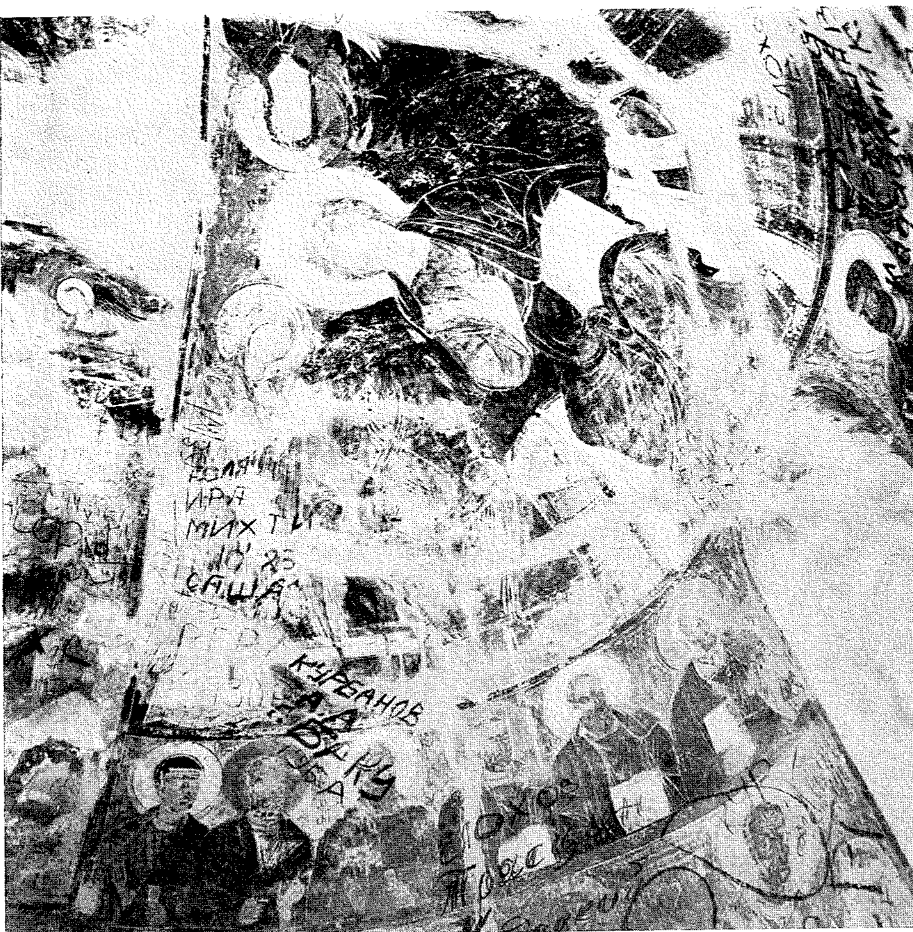
[51] A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. LIII, p. 43—44; A. Grabar, *Chr. Icon.*, 132.

[52] G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 150. Les deux représentation du Baptiste sont seules identifiées, avec les textes cités: »*Voici l'Agneau divin qui efface les péchés du monde*« (Jean, I, 29) et »*Je suis la voix qui crie dans le désert, Préparez (le chemin du Seigneur)*« (Jean, I, 23; Matthieu, III, 3; Marc. I, 3; Luc, III, 4).

[53] N. Marr, *Voyage en Chavchétie*, 18, ce qui fait que l'auteur n'a pas reconu Jean et a cru voir André; il n'avait pas non plus identifié la Vierge.

[54] Il faut citer parallèlement le programme du XIe s. à Torcello dont on a retrouvé récemment le registre inférieur consacré aux évêques, Communication de Mlle I. Andreescu à l'Ecole des Ht-Etudes à la Sorbonne le 7—4—73 (travaux en cours). Pour les apôtres, O. Demus, *op. cit.*, 129—130.

[55] Rappelons qu'en Cappadoce, la plus ancienne image de la Communion des apôtres se trouve dans l'abside nord



15. *Chio-Migvimé, les trois registres (moitié nord)*

16. *Chio-Migvimé, les deux registres inférieurs (moitié sud)*

l'abandon à peu près total de la tradition primitive, sa généralisation à partir du XI[e] siècle et l'enrichissement subi dans quelques cas ultérieurs. En Géorgie par exemple, on voit à Kobair, dans la seconde moitié du XII[e] siècle, les deux parties de la Communion séparées par un grand buste du Christ, de face, tenant le calice;[56] à Oubissi, nous avons déjà signalé la Cène centrale (fig. 18).



III. LA DEÏSIS COMPOSITE DE LA CONQUE ET LA QUESTION DES DEÏSIS ABSIDALES

Parmi les points communs des monuments cités ici, le principal est cette présence conjointe de la Théotokos et de Jean Baptiste. Nous les avons vus au milieu des évêques du registre inférieur,[57] au milieu des apôtres du registre moyen, à présent nous allons les décrire dans la conque absidale.

Il s'agit chaque fois d'une Déïsis composite caractérisée par l'introduction de Jean et de Marie parmi les éléments des visions triomphales traditionnelles. Ces images de contamination sont intéressantes car elles éclairent la signification de la Déïsis byzantine faite seulement des trois figures principales, signification plus complexe qu'on ne le croit habituellement et que le R. P. Ch. Walter a récemment mise en valeur, s'attachant à définir son sens profond de reconnaissance et adoration de la nature du Christ par les deux principaux témoins de sa vie terrestre.[58] En effet, avant d'être une image d'intercession, la Déïsis a bien été une exaltation du Christ, du Verbe fait chair, du Rédempteur. La valeur restrictive de cette composition assimilée à une image d'intercession est née de l'imprécision du geste des mains tendues vers le Christ, geste à la fois d'adoration et de prière d'intercession. Aux exemples cités par Ch. Walter, dont certains cappadociens, s'ajoutent les nôtres qui apportent également quelques compléments.

Ainsi, les absides où le groupe de la Vierge et du Baptiste sont situés, dans les registres inférieurs (Hagios Stephanos, Haçlı kilise et l'Archangelos en Cappadoce, Tbeti en Géorgie) montrent comment les deux figures évoquaient l'Incarnation et la Rédemption dans le sanctuaire. L'interprétation large du sens des Déïsis absidales est prouvée par ces images parallèles qu'on peut considérer comme des formules préparatoires. Nous avons cité à propos d'Haçlı kilise la composition de l'ampoule № 20 de Bobbio,[59] réplique possible d'une image de sanctuaire palestinien. Parallèlement, il faut rappeler ici le décor oriental de Sainte-Catherine du Sinaï où la primauté de la Vierge et de Jean comme témoins et leur valeur symbolique sont illustrées par leurs visages figurés au-dessous de l'Agneau glorifié par deux Victoires ailées sur la mosaïque de l'arc triomphal.[60] Jusqu'à nos absides cappadociennes se maintint donc une iconographie du sanctuaire où la Théotokos et le Prodrome sont liés à l'exaltation du sacrifice rédempteur, le sacrifice toujours renouvelé qui assure le salut des chrétiens. La référence au Jugement Dernier était donc inclue implicitement dans cette composition et son application à l'iconographie funéraire allait de soi; en Cappadoce et en Géorgie elle ne s'y confina cependant pas, sans doute parce que le sens profond l'emporta toujours sur sa variante particulière.

Dans ces deux régions, en effet, la conque absidale des églises était traditionnellement consacrée à la Vision intemporelle du Christ.[61] Sous l'influence de Con-

---

de Kılıclar kilise qu'on peut attribuer aux environs de l'an 900 ou au début du X[e] s.; G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, 203—204.

[56] Photos personnelles inédites. Etude en cours.

[57] Rappelons le cas de Karabaş kilise où le peintre du XI[e] s. a du adapter son programme à la faible hauteur du sanctuaire antérieurement creusé. Développant surtout la Communion des apôtres qui emplit toute la conque il a placé la Déïsis au milieu des évêques du registre inférieur, G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 342.

[58] Ch. Walter, *Two notes on the Deesis*, dans Revue des Etudes byzantines XXVI (1968) 311—336.

[59] Cf. notre note 51.

[60] G. et M. Sotiriou, *op. cit.*, fig. 6.

[61] G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, 68—71 pour sa définition »archaïque«, c'est à dire de la 2[e] moitié du IX[e] s. et la

17

stantinople, l'image de la Vierge fut peinte dans quelques absides du Xe siècle et du XIe,[62] mais dans la majorité des cas, le sommet de la conque resta le domaine du Christ en gloire, aux visions apocalyptiques et prophétiques se substituant des compositions complexes du Christ adoré par les anges ou gardé par les anges[63] et bientôt, du Christ trônant entre les deux témoins, Marie et Jean-Baptiste. Ceux-ci, présentés de trois-quarts, les mains tendues réalisent alors le tableau bien connu de la Déïsis.

Il est certain qu'il s'agit dans de nombreux cas d'une prière d'intercession, ainsi, dans l'abside de Karanlık kilise, les donateurs sont agenouillés aux pieds du Christ entre celui-ci et les deux médiateurs.[64] D'autre part, la Déïsis se trouve immanquablement dans les absides des chapelles funéraires[65] et cette affectation a été précoce si l'on en juge d'après les peintures du sanctuaire nord des deux chapelles jumelées de Saint-Jean de Güllü dere qui datent de 913—920.[66] Là sont réunis deux types de Déïsis. La première est située sur l'arc triomphal qui montre le Christ du Jugement Dernier figuré entre les anges et les apôtres-juges; près de lui, debout, les mains tendues, on reconnait Jean et Marie (fig. 21); deux inscriptions précisent la scène, l'une fait dire à Marie: »*Fils de Dieu, aie pitié de ceux que ta main a créés*« et à Jean: »*Seigneur, ayez*



Sch. 4. Ampoule de Bobbio № 20



17. Ani, église Saint-Grégoire de Tigrane Honentz (1215), l'abside

---

1e du Xe. Nous avons retrouvé ce programme dans deux églises préiconoclastes, St-Jean Baptiste de Çavuşin (à paraitre dans *Les églises de la région de Çavuşin)* et à Mavrucan (N. Thierry, *Art byzantin du haut moyen-âge en Cappadoce, l'église № 3 de Mavrucan,* dans Journal des Savants, oct.-déc. 1972, 240).

62 En Cappadoce, citons pour le Xe s., chapelle № 2 de Balkan dere, № 6 de Göreme, En Nazar (Jerphanion, *op. cit.*, II, 50 et I, 96 et 178), Karabaca kilisesi (J. Lafontaine-Dosogne, *L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la Vierge dans les absides cappadociennes,* dans Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Mélanges O. Demus XXI, 1972, 163—178), Orta mahallı kilisesi (notre *thèse,* 34—41), une église près de Çanklık kilise, une autre à Selme (N. Thierry, *Etudes Cappadociennes,* Cahiers archéologiques XXIV, 1974, à paraitre); du XIe s. l'abside nord de l'église double dite Yusuf Koç kilisesi, avec Déïsis simple dans l'abside sud correspondant à la partie funéraire (Mélanges Mansel); dans quelques autres cas, la Vierge est dans l'abside latérale, nord le plus souvent, ainsi dans l'Eglise de Nicéphore Phocas ou pigeonnier de Çavuşin, à Ballık kilise et Karlık kilise (Jerphanion, *op. cit.*, 525 et II, 255 et 184) à Direkli kilise (N. et M. Thierry, *Nouv. égl.*, 190), puis à Çanlık kilise (*Nouv.* égl., 22), à Cambazlı kilise (N. et M. Thierry, dans Journal des Sav. janv.-mars, 1963, 9) et dans les Eglises à colonnes de Göreme (Jerphanion, *op. cit.*, I, 398, 434, 456). Il faut rattacher à la tradition paléochrétienne la Théotokos avec l'Imago clipeata de Güllü dere № 2 (notre *thèse,* 81—82; à paraitre dans *Eglises de la région de Çavuşin).* En Géorgie le cas est plus fréquent.

63 Il s'agit là d'une inconographie impériale; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin,* Paris 1933, 85—88, 205—206; C. Ihm, *op. cit.*, 28 et 30—33. En Cappadoce, citons pour les anges adorant la chapelle sud de St-Jean de Güllü dere (fig. 24) qui est de 913—920, Bahattin samanlıgı kilisesi (N. et M. Thierry, *Nouv. égl.*, 169—171, pl. 77) qui est du milieu du Xe environ et l'Archangelos (fig. 13); pour le Christ gardé par les anges, l'abside nord de Tokalı II (Jerphanion, *op. cit.*, I, 322—324), du milieu du Xe s. et celle de Dodo à David Garedja qui est du IXe s. (Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, pl. 17—23).

64 G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, 397—398, pl. 398; les inscriptions mentionnent »*la prière du serviteur de Dieu, le prêtre Nicéphore*«, »*la prière du serviteur de Dieu, Bassianos*«. Reproduction dans Ch. Walter, *op. cit.*, fig. 5.

65 En Cappadoce, nous avons les exemples de la chapelle nord de St-Jean de Güllü dere (cf. plus bas), de Köpez (J. Lafontaine-Dosogne, *Sarica kilise en Cappadoce,* dans Cahiers archéologiques XII, 1962, 277—278), de Yusuf Koç kilisesi, abside sud, Karabulut kilisesi et l'église № 2 de Mavrucan (notre thèse, 61 et 69, 43, 149; résumé dans N. Thierry, *Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce, Centres de Maçan, Çavuşin et Mavrucan,* dans L'Information d'histoire de l'art XIV, 1969, janv.-fév., 12, 13 et 16); et encore Djenavar kilise (G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 366). Ailleurs en terres grecques, sauf en Italie, la représentation est presqu' exclusivement funéraire, cf. G. Babić. *Les chapelles annexes des églises byzantines,* Paris 1969, 163 (St-Luc en Phocide), 168 (Odalar Camii à Constantinople et Bačkovo), 170 (Fetiye Camii), 173.

66 N. et M. Thierry, *Ayvalı kilise ou Pigeonnier de Güllü dere,* dans Cahiers archéologiques XV (1965) 130—133 et 116—117 (description complétée dans *Les égl. de la rég. de Çavuşin*). La date de 913—920 n'est certainement pas la plus ancienne pour l'image de la Déïsis; ainsi avons nous identifié le sujet sous le badigeon moderne dans l'église arménienne d'Agtamar, fondation royale de 915—921; rappelons que ces peintures répondent en partie aux programmes byzantins archaïques tels qu'on les connait par les monuments conservés en Cappadoce. En Géorgie, la Déïsis composite d'Oudabno à David Garedja est également de cette époque (Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, pl. 24).



18. *Oubissi, l'abside*

pitié des Chrétiens«; les roues ocellées sont solidaires du trône et deux séraphins encadrent le groupe. La seconde image est la Vision théophanique de l'abside; dans la gloire lumineuse trônait jadis le Christ entre les quatre symboles des Evangélistes; plus-haut se voient encore les bustes du soleil et de la lune; au-dessous figurent les prophètes Isaïe et Ezechiel à qui Dieu s'était révélé, un séraphin purifie les lèvres du premier avec un charbon ardent, un autre fait manger le rouleau au second (fig. 22); derrière les prophètes, Marie et le Baptiste tendent leurs mains vers Jésus. Dans la chapelle sud, jumelée à la chapelle funéraire, la même Vision est adorée par deux anges (fig. 24). Il semble donc bien que la Déïsis de l'abside nord; composée sur le même modèle que la composition de l'abside sud, était autant destinée à la glorification du Christ qu'à son imploration; sur l'arc triomphal, par contre, le rôle de la Déïsis était limité, pour le Jugement Dernier la prière d'intercession était formulée.[67]

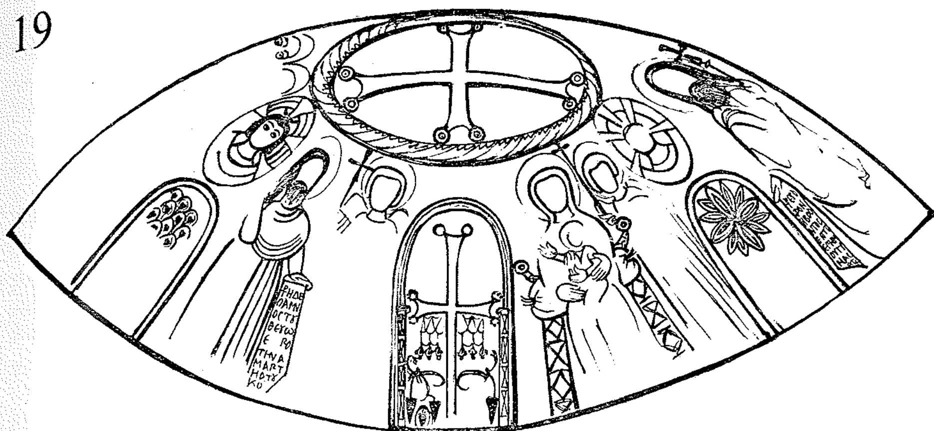
Cependant, en Cappadoce et en Géorgie, la Déïsis ne se limita pas aux programmes funéraires et, comme nous l'avons dit plus haut, elle fut peinte dans la plupart des sanctuaires. Ces Déïsis absidales, par leur nombre même témoignent en faveur de l'interprétation large du geste de prière de Marie et de Jean. A partir du XI[e] siècle, l'image traditionnelle des trois figures de cette composition se généralise dans les sanctuaires cappadociens[68] et nous avons déjà remarqué comment le peintre de Karabaş kilise, gêné par l'exiguïte de l'abside, l'avait descendue au registre inférieur, au milieu des évêques.[69] Parallèlement, en Géorgie, lorsque les programmes ambitieux des grandes églises situent la Théo-

[67] En fait, l'intercession était permanente, ainsi une harangue de Constantin VII (lequel est nommé dans l'abside sud de St-Jean de Güllü dere) est connue, terminée par la formule: »Par l'intercession de la Théotokos, des puissances incorporelles et tous les saints martyrs. Amen«. H. Ahrweiler, *Un discours inédit de Constantin VII Porphyrogénète,* dans Travaux et Mémoires II (1967) 397.

[68] Cf. l'index de G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 494. On connait également en Italie méridionale un certain nombre de sanctuaires ornés de la Déïsis, Ch. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale,* Paris 1894, 50, 125, 140; C. D. Fonseca, *Civilità rupestre in terra jonica,* Milan—Rome 1970, fig. 32, 66, 105, 115, 184. Cf. notre note 83.

[69] Cf. notre note 57.

19



Sch. 5. *Hagios Stephanos, abside*

tokos dans la conque, la Déïsis est placée dans le tambour, sous la coupole où règne la croix triomphale.[70]

D'autre part, les rares programmes tardifs, comme ceux de l'Archangelos et de Tbeti (schéma № 2, fig. 13 et 20), qui maintiennent la vieille formule des figures superposées, le Christ trônant au-dessus de Jean et du Baptiste, semblent prouver qu'il y avait encore une certaine équivalence symbolique avec la nouvelle composition.

Enfin, toute une série de Déïsis composites nous font comprendre que la limite restait confuse entre les images du Christ des Visions intemporelles et du Christ de la Déïsis, les exemples de ce type étant caractéristiques des programmes à trois registres et se retrouvant dans quelques autres cas. Les Déïsis composites proviennent des représentations anciennes du Christ des visions théophaniques ou du Christ de l'iconographie impériale,[71] les divers éléments de l'une ou l'autre pouvant s'enrichir mutuellement, donnant ainsi naissance à de nombreuses variantes.

Nous avons vu qu'à Saint-Jean de Güllü dere persistaient de nombreuses figures de la Théophanie primitive (fig. 22), les quatre zodia, la gloire lumineuse, les deux prophètes, les bustes du soleil et de la lune. La composition est rarement aussi riche et ultérieurement ne sont représentés que les quatre symboles et les roues de feu, ainsi à Ayvalı köy, à Eski Gümüs, à Saint-Georges d'Orta köy, à Damsa.[72] Les Géorgiens ont plutôt conservé les hexaptériges, tétramorphes et roues de feu, comme à David Garedja,[73] dans l'Eglise de Tigrane Honentz, à Chio Migvimé et à Oubissi (fig. 17, 15 et 18).

D'autres Déïsis composites dérivent de l'iconographie triomphale de type impérial. Les anges adorant le Christ se voient dans la chapelle № 1 du ravin de la Panaghia,[74] anges vêtus à l'antique (fig. 23), petites figures inclinées légèrement, les mains tendues vers le grand Christ trônant; derrière eux se trouvent Jean et Marie plus deux grands archanges en costume impérial, debout de face, tenant le globe et le labarum; à l'intrados de l'arc triomphal étaient encore peints dix anges en buste, les médaillons étant symétriquement répartis autour d'une croix centrale. Dans cette composition, que l'on peut dater du troisième quart du Xe siècle, on voit que la Vierge et le Précurseur ont été ajoutés à la vision céleste du Christ gardé et adoré par les anges.

Les anges adorant se retrouvent à Eski Gümüs (fig. 3 et 5), mais cette fois, comme nous l'avons dit, persistent des éléments des visions prophètiques et apocalyptiques. La composition de l'Archangelos doit lui être rapprochée (fig. 13) car on y trouve la même association de survivances venues des visions théophaniques et de l'imagerie impériale; Jean et Marie font défaut et les archanges occupent tout l'espace latéral mais l'ensemble est du même ordre et le style lui-même, linéaire et schématique, est une autre variante de l'art »*monastique*«. La comparaison de ces deux images, qui appartiennent à un même groupe de monuments, est un nouvel argument en faveur de l'interprétation de la Déïsis comme prière d'adoration; nous avions déjà conclu ainsi à propos des deux absides de Saint-Jean de Güllü dere.[75]

Dans de nombreuses compositions absidales, la Déïsis traditionnelle ou composite est encadrée par les archanges qui montent la garde, vêtus du costume impérial et tenant les insignes du pouvoir.[76] Ainsi Michel et Gabriel encadrent la composition d'Ayvalı köy (fig. 1, 2, 4) et celle de Saint-Georges d'Orta köy qui lui est

---

[70] A. Manglissi (XIe—XIIe s.) et Kintzvissi (1207) par exemple (photos pers.).

[71] A. Grabar, *L'empereur*, 85—88, 205—206; C. Ihm, *op. cit.*, 28, 30—33. C. D. Fonseca, *op. cit.*, fig. 31.

[72] P. 5—13; G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 178—179.

[73] Sanctuaire d'Oudabno, Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, pl. 24.

[74] Cf. notre *thèse*, 121—122; le style s'apparente à celui de l'Eglise de Nicéphore Phocas qui date de 964—965 (G. de Jerphanion, *op. cit.*, 520—550; M. Restle, *Peintures murales byzantines en Asie mineure*, Recklinghausen 1967, fig. 302—329).

[75] Cf. nos fig. 22 et 23; Ch. Walter, *op. cit.*, 335, fait la même remarque lors de sa description des deux anges adorant le Christ debout entre eux dans la grotte de St-Etienne près d'Otrante (E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, 145, fig. 49). Dans l'abside de St-Jean du Latran, il s'agit de l'adoration de la croix, signe du Christ, par Jean et Marie, mais on ne sait s'il s'agit d'une création de la fin du XIIIe s. ou d'une reprise du sujet paléochrétien (dans Ch. Walter, *op. cit.*, 331, fig 14; pour la discussion du sujet, Y. Christe, *La vision de Matthieu*, suite, dans Genava XVII, 169, 64—65; volontairement écarté du répertoire de C. Ihm, *op. cit.*, 1).

[76] Ce type d'archanges se rencontre dans de nombreux sanctuaires »archaïques« encadrant la vision théophanique (notre fig. 19) et plus tard le Christ trônant comme à Tokalı II (note 63).



19. *Haçlı kilise, l'abside*



20. *Tbeti, l'abside*

21. *Saint-Jean de Güllü dere (913—920), chapelle nord, le Christ-Juge entre les deux intercesseurs*



apparentée; on les voit aussi auprès de la Déïsis de l'abside orientale de Tagar[77] et de celle de l'abside nord des Quarante martyrs de Suveş.[78] A Saint-Georges de Belisirama, datée de 1283—1295,[79] le Christ trônant est situé entre les roues et deux séraphins, entre les archanges Michel et Gabriel et surmonté des bustes d'Ouriel et Raphaël également en costume impérial. Enfin, à Oubissi (fin du XIV[e] siècle), les archanges sont suivis d'un groupe d'anges vêtus comme eux (fig. 18). A ce type de Déïsis on peut confronter une composition cappadocienne du début du XI[e] siècle, celle de Karlık kilise;[80] aux pieds du Christ trônant entre les deux archanges se trouvent deux bustes de saints en médaillon, vraisemblablement la Vierge et Jean, mais ils figurent de face et non dans l'attitude de la prière, ce qui nous ramène à l'iconographie protobyzantine de Sainte-Catherine du Sinaï où l'agneau glorifié par deux victoires est situé au-dessus des visages de la Théotokos et du Prodrome.

IV. CONCLUSION

Au terme de cette étude nous pouvons conclure que toute une série de programmes absidaux à trois registres comprenait nécessairement les deux figures de la Vierge et du Baptiste associées à l'image du triomphe du Christ. Ainsi étaient illustrées les deux natures; le Christ-Dieu était représenté au-dessus ou entre les deux principaux témoins de sa vie terrestre; le Christ céleste, celui de l'Ascension et de la Seconde Venue, celui de la victoire sur la mort, était au centre et au sommet du sanctuaire, encadré à des niveaux variables par les deux termes de sa définition terrestre, l'Incarnation et le Sacrifice rédempteur. La composition s'accordait avec les mystères de la liturgie célébrée dans l'abside, et particulièrement sous sa forme primitive, survivance du paléochrétien, qui comprenait en registre inférieur la Vierge orante et le Précurseur déroulant le texte de l'Evangile (Jean, I, 29). Ultérieurement, les deux témoins s'intègrent à l'image triomphale supérieure et deviennent adorateurs privilégiés de la divinité.[81] Ils remplacent alors ou accompagnent les anges en proskynèse, reconnaissant comme eux la souveraineté du Christ. Cependant, l'image était moins explicite que la précédente qui utilisait les divers ordres angéliques comme un appareil de glorification du Seigneur; pour les fidèles, Marie et le Baptiste restaient les saints les plus puissants et leur présence sous-entendait leur pouvoir d'intercession. A Constantinople, en Grèce et dans les Balkans, la Déïsis se limita le plus souvent aux trois figures principales, sans éléments de la vision théophanique; la prière d'adoration du Christ pouvait alors facilement être comprise comme une prière d'intercession et peut-être cette adultération traduit-elle un sentiment populaire. Quoiqu'il en soit, l'image de glorification du Christ devenait évocation et imploration du Juge[82] et,

---

[77] G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 189—190, pl. 166. Nous pensons que cette abside est du XI[e] siècle et que dans l'abside sud, à peu près contemporaine mais d'une autre main, il s'agissait, non d'une Déïsis, mais plutôt d'un Christ trônant entre les symboles, adoré par deux anges (ou deux apôtres) en costume antique, comme à l'Archangelos mais dans un beau style classique (dans M. Restle, *op. cit.*, fig. 371).

[78] Peintures datées de 1216—1217, G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 162.

[79] N. et M. Thierry, *Nouv. égl.*, 212, pl. 96 a.

[80] G. de Jerphanion, *op. cit.*, II, 184; photos pers.

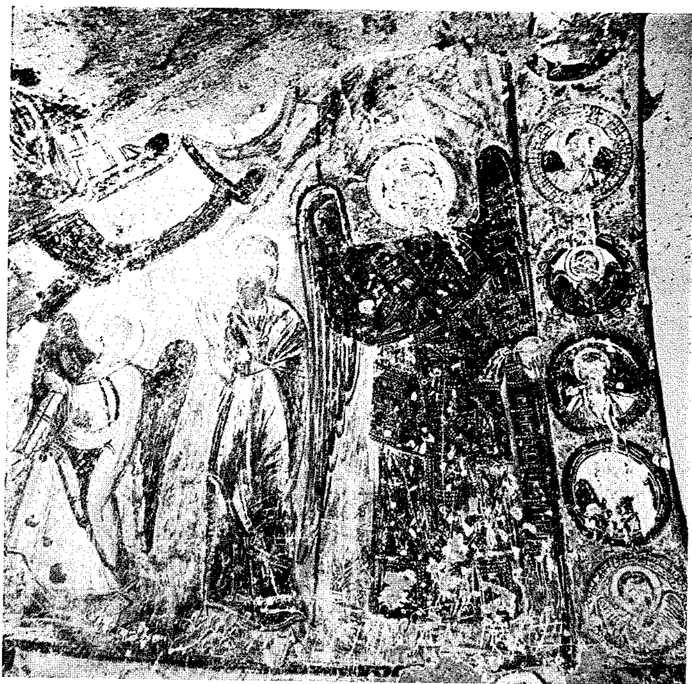
[81] Cf. deux compositions citées par Ch. Walter, *op. cit.*, fig. 2, 314—315 et fig. 4, 324—325, sur l'ivoire du X[e] s. La Déïsis est au-dessus d'apôtres et de martyrs et sur la miniature du XII[e] au-dessus des quatre évangélistes.

[82] A. Grabar, *op. cit.*, à propos de St-Sophie d'Ohrid, dans Cahiers archéologiques XV (1965) 264.

par conséquent, image majeure du répertoire funéraire.[83]

Par contre, en Cappadoce tant que s'y développa un art chrétien vivant, et en Géorgie jusqu'au XV^e^ siècle et plus tard, et dans la limite des traditions locales parfois battues en brèche par les influences de Constantinople, la Déïsis conserva son sens le plus large. Sans doute faut-il voir là une fidélité aux prototypes nés en Terre Sainte comme en témoignent quelques décors anciens et des compositions archaïsantes où la présence de Marie et du Baptiste est un enrichissement des visions primitives du Christ glorifié. Dans nos absides à trois registres, au-dessus de la Communion des apôtres qui illustrait l'Eucharistie et le Sacrifice divin, au-dessus des évêques qui évoquaient plus ou moins concrètement les textes de la liturgie, la Déïsis composite constituait une image essentielle. Au sommet de la conque absidale régnait ainsi le Christ fait homme dont la nature était rappelée par la présence de Marie, le Christ de la Seconde Venue dont le triomphe sur la mort était rappelé par Jean, enfin, le Christ-Dieu, l'intemporel, présenté dans l'apparat de sa souveraineté. La richesse dogmatique de cette représentation complexe explique le succès durable qu'elle connut dans les provinces orientales de l'Orthodoxie encore nourries de la tradition palestinienne.

[83] G. Babić, *Les chap. annexes*, notre note 65. Ce groupe qui centre les Jugements derniers byzantins à partir du XI[e] s. (B. Brenk, *op. cit.*, 98, fig. 22—24; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1926, 546) justifie son emploi dans les programmes funéraires tardifs. Cette destination paraissait si exclusive que A. Grabar écrivait jadis: »*Il est très probable que les Déïsis de Cappadoce et de l'Italie méridionale s'expliquent par le désir des peintres de donner un caractère funéraire aux fresques de ces chapelles rupestres*« (A. Grabar, *La Peinture en Bulgarie*, 62), ce qui ne pourrait évidemment plus être dit aujourd'hui.



23. Eglise № 1 du ravin de la Panaghia, versant sud de l'abside



22. Saint-Jean de Güllü dere (913—920), chapelle nord, le Baptiste adorant le Christ

A la lumière des monuments présentés ici, dont certains sont peu connus ou inédits, la Déïsis apparait comme une image de sanctuaire, image déjà bien codifiée au début du X[e] siècle si l'on en juge par la chapelle funéraire de Saint-Jean de Güllü dere (913—920) et l'église palatine du roi arménien Gagik à Agtamar (915—921). Cette Déïsis absidale semble née de deux compositions, d'une première où Marie, symbole de l'Incarnation, et Jean, prophète de la Rédemption, sont figurés sous une image triomphale du Christ, et, d'une seconde où ce dernier est adoré par les anges, ou des saints, qui reconnaissent sa souveraineté.

L'origine géographique de l'image de la Déïsis est difficile à déterminer bien que les Lieux saints puissent être invoqués. On sait que parmi les images préparatoires, les deux plus anciennes sont celle de l'ampoule No 20 de Bobbio et celle de l'arc triomphal de Sainte-Catherine du Sinaï. Il semble qu'ait existé parallèlement une série de représentations paléochrétiennes du Christ entre diverses figures notables, Marie et le Baptiste ayant le privilège d'être à ses côtés sans être en position d'adorants. Une peinture de Sainte-Marie-Antique à Rome, effacée aujourd'hui, une copie dans un manuscrit du X[e] siècle, la Topographie chrétienne de la Bibliothèque vaticane, un fragment de mosaïque posticonoclaste à Sainte-Sophie de Constantinople, témoignent de ces compositions anciennes.[84] De cette série nous rapprochons l'exemple cappadocien d'Hagios Stephanos que nous attribuons au VII[e] siècle; mais cette composition (schéma No 5) reprend le thème illustré par l'ampoule de Bobbio: le signe du Christ triomphant règne dans la zone supérieure, imposant aux fidèles une vision intemporelle de glorification. Le programme absidal de

[84] Ch. Walter, *op. cit.*, 328—331 (avec bibliographie).

[85] C. Ihm. *op. cit.*, 144—145; le buste du Christ adoré par les anges plane au-dessus de la Vierge orante et de quelques saints dont le Baptiste tenant la croix (pl. XXIII, № 2).



24. Saint-Jean de Güllü dere (913—920), chapelle sud, l'archange Gabriel adorant le Christ

Saint-Venance au Latran[85] est du même ordre que celui d'Hagios Stephanos, bien que l'importance du Baptiste y soit secondaire. Dans ces dernières compositions, Jean et la Vierge ont une place privilégiée, mais assez discrète, et le groupe de la Déïsis où leur présence est exclusive est d'une toute autre vigueur.

Ainsi, en Cappadoce, de nombreux monuments du haut moyen-âge ayant été conservés et la Déïsis y ayant connu une grande fortune, on peut observer la constitution du sujet, son développement et la persistance de quelques formes antérieures. En Géorgie, les monuments cités témoignent du succès de la Déïsis achevée et du nombre de ses variantes. Par contre, dans le reste des terres orthodoxes ou plus exactement dans les régions soumises plus directement à l'influence de Constantinople,[86] la Déïsis reste essentiellement liée à l'iconographie funéraire et au rappel du Jugement Dernier. Cependant, quelques compositions du XIe siècle, réduites aux trois bustes et figurées à l'arc oriental, comme celles des Sainte-Sophie d'Ohrid et de Kiev ont peut-être conservé la valeur dogmatique des Déïsis absidales des régions orientales.

En Cappadoce et en Géorgie, par fidélité aux traditions primitives, on avait maintenu longtemps les images triomphales du Christ, et c'est dans le même esprit que les figures privilégiées de la Vierge et du Baptiste furent introduites dans la conque des sanctuaires; ils concouraient à leur tour à la glorification du Seigneur, du Sauveur.[87] Cette continuité dans l'inspiration des programmes d'abside est d'autant plus remarquable que, pour le reste du programme, les peintres suivaient à peu près les habitudes en usage à Constantinople et dans les autres provinces de l'empire byzantin. En conclusion, on peut dire que la Déïsis absidale est caractéristique des programmes orthodoxes orientaux à partir du XIe siècle et qu'elle n'était qu'une nouvelle image d'exaltation du Christ. Dans les églises à trois registres où se concrétisait peu à peu l'illustration des mystères de la Liturgie, la Déïsis composite résumait l'Incarnation, la Rédemption, le triomphe du Christ et sans doute devait-elle satisfaire ainsi les âmes éprises de rigueur dogmatique.

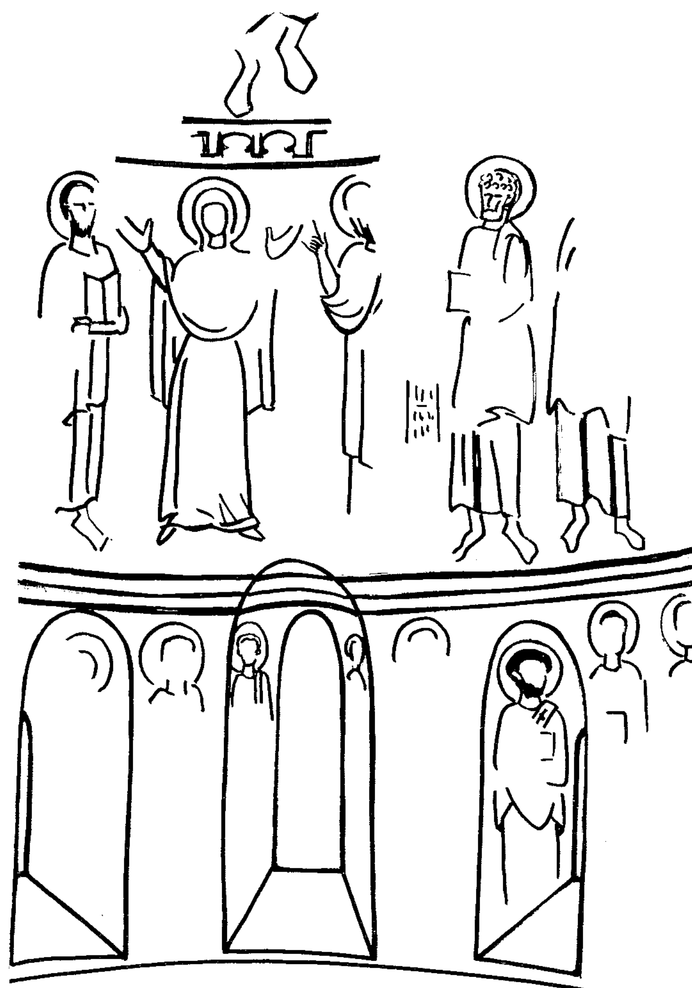


Schéma 6. Ösk (1036), l'abside

Texte additionnel

Depuis la rédaction de cet article, nous avons identifié trois autres exemples de programme absidal situant la Vierge et le Baptiste sous la conque où trône le Christ. A St-Eustathe, chapelle № 11 de Göreme (début du Xe siècle), nous avons retrouvé la composition d'Haçlı kilise (fig. 19); la Vierge et Jean encadrent l'autel, au centre du groupe apostolique.[88] Au Taoclardjétie, dans la grande église de Dörtkilise (vers 961), Jean-Baptiste figure au milieu des apôtres, à droite du groupe constitué par la Vierge entre deux anges; il y avait, sans conteste, contamination iconographique du registre inférieur d'une Ascension par le groupe des deux intercesseurs.[89] Non loin de là, à Ösk (1036), on ne retrouve plus les deux anges et les apôtres sont disposés sans intermédiaire autour de la Vierge orante et du Baptiste qui déploie le rouleau et montre le Christ-Sauveur trônant au-dessus (schéma № 6).[90] Ces nouveaux exemples s'ajoutant aux autres (p. 15) donnent idée du succès relatif que connut cette formule que l'on peut considérer comme un premier état de la Déïsis absidale, état qui illustre clairement le caractère triomphal et intemporel de la représentation du Christ dans le sanctuaire.

---

[86] Ce qui exclut en partie les milieux monastiques d'Italie méridionale, cf. notre note 68.

[87] Le terme ⲤⲰⲦⲎⲢ est employé dans la vision théophanique de la chap. XVIII de Baouït, C. Ihm. *op. cit.*, 99.

[88] G. de Jerphanion, *op. cit.*, I, 151—52 (l'auteur n'a pas reconnu le sujet, n'ayant pas distingué le maphorion rouge de la Vierge).

[89] N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale, op. cit.*, note 25. Pour l'Ascension, on sait qu'elle resta longtemps un sujet d'abside en Géorgie.

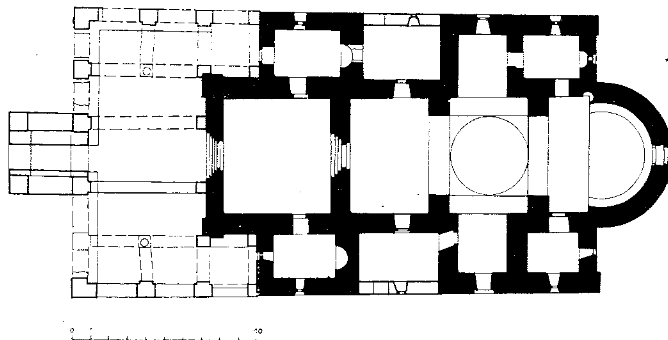
[90] E. Taqaïchvili, *op. cit.*, pl. 67 (reproduction inversée dans Ch. Amiranachvili, *op. cit.*, 91).

Nicole Thierry

Олтарска преграда у Сопоћанима

Сопоћани су међу оним споменицима старе српске уметности који су ушли у новију историју у јадном стању. Црква је била напуштена и зарушена, проваљених сводова и куполе. Од постројења које је накнадно подигнуто уз западну страну цркве боље се очувала само кула-звоник. Спољна припрата је доста страдала. Њени остаци довољни су једино за уопштену представу о првобитном изгледу целине. На земљишту око цркве ништа се није очувало. Знало се да црква није подигнута као усамљена грађевина, али се о томе није писало све до најновијег времена.[1] Мања ископавања у оквиру заштитних радова показују да се под земљом налазе остаци других манастирских зграда. Очигледно је да су Сопоћани били замишљени и изведени као потпуна манастирска целина, као што је код нас било уобичајено у средњем веку.

Обнова 1928. године дала је сопоћанској цркви изглед сачуване целине.[2] Једино делови спољне припрате, својим изгледом рушевине, уверљиво подсећају на страдања кроз која су Сопоћани прошли. У поново засвођеном и покривеном храму Св. тројице преостало зидно сликарство је заштићено од грубог пропадања. Међутим, тиме су Сопоћани претворени само у затворену галерију сачуваних фресака. Првобитна архитектура унутрашњег простора неповратно се изменила. Преостали делови пластичног украса у стуку и комади што су припадали растуреним саркофазима или предметима сталног намештаја сведоче о некадашњој целини, урађеној и украшеној по јединственој замисли, у којој је свечано сопоћанско сликарство имало свој раскошан оквир, а делови простора и зидних површина тачно утврђену стварну и симболичну намену.[3] Сопоћански ентеријер се данас може замислити у крупнијим цртама. Оне заиста показују да је овде све било рађено са много пажње. Реконструкција појединости је знатно сложенија и осетљивија. Сасвим је јасно да је олтарска преграда имала у ентеријеру нарочит значај. Не зна се када је разорена и развучена. По траговима знали су се њено место, величина и архитектонска композиција. Новом олтарском преградом, постављеном пре неколико година, поменути трагови су заклоњени, а вероватно делом и уништени. Пошто сам био у прилици да их пре тога снимим и опишем, желим да их овим прилогом учиним доступним јавности. Исто тако ћу покушати да кажем коју реч о вероватном првобитном изгледу олтарске преграде.



1. Сопоћани, основа цркве

Трагови олтарске преграде очували су се испод источног поткуполног лука. Олтарски простор је и овим траговима и целим својим распоредом јасно означен и издвојен. Његов средњи, главни део чине источни травеј цркве, прекривен полуобличастим сводом и пространа полукружна апсида, засвођена полукалотом. Проскомидија и ђаконикон су засебне просторије правоугаоне основе, постављене у угловима које образују краци трансепта и источни део наоса (сл. 1). Проскомидија и ђаконикон су спојени вратима са главним делом олтарског простора, а проскомидија има такође врата у свом западном зиду. Преко њих је везана за простор северног крака трансепта.[4] Лако се опажа да је олтарски простор у сопоћанском храму Св. тројице замишљен слично жичком олтарском простору. Проскомидија и ђаконикон у Жичи су порушени, али су археолошким путем откривени темељи зидова који су споља затварали ова оба одељења.[5] Исто тако је уочљива сличност двеју грађевина у погледу односа између проскомидије и ђаконикона и кракова трансепта. Има се утисак да је трансепт нешто повучен према западној страни да би остало више места за бочне делове олтарског простора. У Милешеви је ово решење поновљено у схеми распореда простора, док је у архитектонској структури нешто измењено. Међутим, сасвим слично жичком решени су олтарски простори у пећким Св. апостолима, Придворици код Студенице и Морачи.[6] Без двоумљења се може закључити да се у Сопоћанима, као и у напред наведеним споменицима, наставља схема олтарског простора цркве св. Спаса у Жичи. Оваквим распоредом олтарског простора условљена је архи-

---

[1] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 49, први пише да је црква „била окружена манастирским зградама, зидинама и мањим храмовима, параклисима". Нешто раније В. Вуловић, *Конзерваторске белешке са терена*, Зборник Архитектонског факултета IV (Београд 1958) 7 — 9, бележи да је североисточно од главне цркве постојала једна црквица.

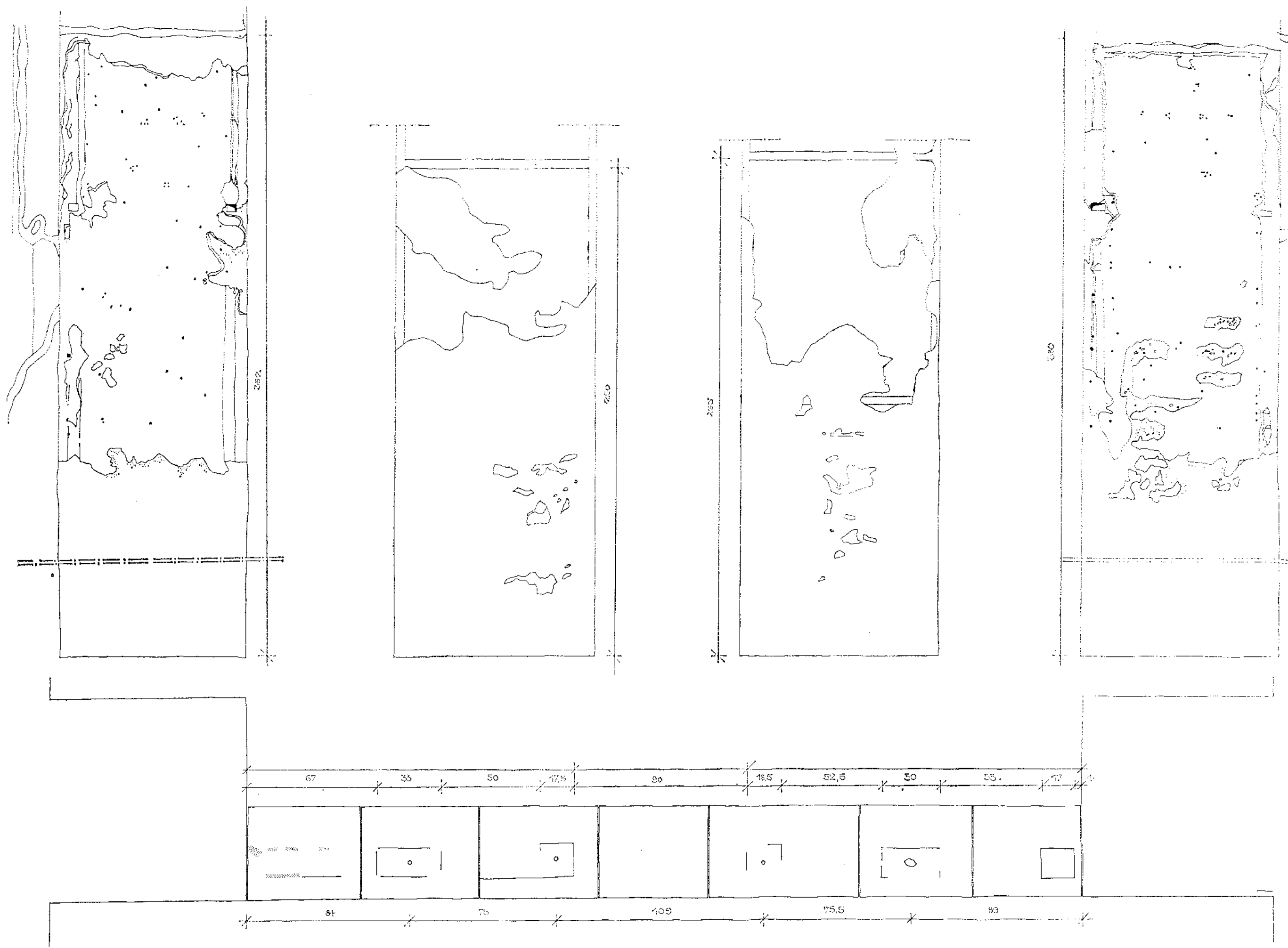
[2] Обнова цркве изведена је по нацртима арх. Пере Поповића, тада начелника у министарству грађевина. О радовима није ништа објављено. Податке о овоме љубазно ми је саопштио проф. Александар Дероко, који је помагао Пери Поповићу у својству асистента.

[3] У својој монографији о Сопоћанима В. J. Ђурић, *нав. дело*, тумачи и општија и посебна места у намени делова сопоћанског храма.

[4] Најновији архитектонски снимак Сопоћана, са назначеним фазама грађења, објавио је В. J. Ђурић, *нав. дело*, 36 и 37.

[5] М. Кашанин, Б. Бошковић и П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, цртежи на стр. 62 и 63 и текст (Б. Бошковића) на стр. 66.

[6] Уп. основе поменутих цркава у књизи: А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962, 109 — 112.



2. Сопоћани, трагови олтарске преграде. Основа стилобата и изгледи бочних пиластера. Бочни изгледи пиластера су развијени и постављени у средини горњег дела цртежа.

тектура олтарске преграде. Као што је познато, између наоса и олтарског простора успостављају се најмање два пролаза: царске двери, у осовини олтара и наоса, испред часне трпезе, и северна врата, према проскомидији. Два пролаза треба да омогуће природан ток Малог и Великог улаза у току литургије. Када је олтарски простор урађен као у Сопоћанима, постоји потреба за олтарском преградом само испред главног дела олтара. Проскомидија и ђаконикон су одвојени од наоса истим зидом наоса, а западни улаз у проскомидију, из северног крака трансепта, представља онај неопходни други пролаз између наоса и олтара. Треба додати да су олтарске преграде код рашких цркава другог типа олтарског простора рађене по сличној схеми. Св. Никола код Куршумлије, Ђурђеви Ступови код Новог Пазара, Богородичина црква у Студеници и Градац имају трочлан олтарски простор у једном одељењу, у источном травеју цркве. Између наоса и олтарског простора су два ступца што носе куполу на источној страни и прихватају сводове изнад олтара. Растојање између ступаца и бочних зидова грађевине довољно је за пролаз једне особе. Тако је остварена потребна веза између наоса и проскомидије коју није требало ничим преграђивати. Олтарска преграда, са царским дверима, и овде се поставља једино испред средњег дела олтара, између поменутих поткуполних ступаца.[7]

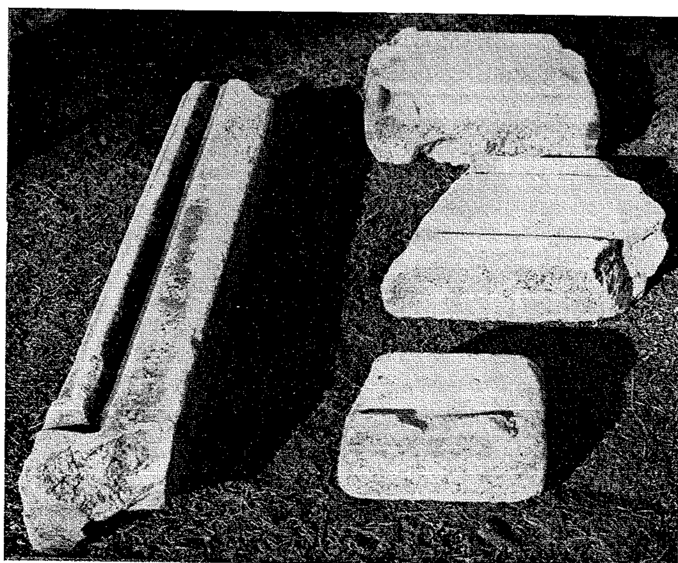
Олтарска преграда у Сопоћанима по свему је морала бити типична за рашку архитектуру XIII века. Чинили су је парапет и стубићи што су носили архитравну греду (косmитис). Од њених пет поља само средње је било отворено, за царске двери. Трагови олтарске преграде очували су се у поду и на бочним странама пиластера испред средњег дела олтарског простора. Подлогу преграде чиниле су камене плоче постављене тако да спољном ивицом додирују раван коју образују западне стране двају поменутих пиластера. Оне уједно образују чело степеника, за висину за коју је олтарски простор био подигнут изнад пода наоса. На спољњем рубу олтарског простора, неједнаких дужина (55,5 — 78,0 cm), исте ширине (47,0 cm), плоче су образовале неку врсту стилобата (сл. 2). На првој левој (северној) плочи били су видљиви остаци малтера за везивање и плитко урезана права линија, паралелна са дужом страном плоче. Ова линија је сва-како обележавала спољну ивицу каменог парапета. На другој плочи био је видљив издужен правоугаоник, такође исцртан плитком линијом. Тачно у његовој средини издубљена је рупа за гвоздени шип који се користио за везивање камених блокова. Овај правоугаоник је очито био лежиште стубића, на чијим су обема странама стајале парапетне плоче. На трећој плочи стилобата слично је било обележено лежиште приближно квадратног стубића. И овде је издубљена рупа за везивање. Западна линија квадрата је продужена према северу, обележавајући такође ивицу парапета. До ње су допирали и стубићи и плоче парапетне преграде. Треба опазити да трагови малтера на северној плочи стилобата стоје тачно у правцу источних линија двеју основа стубића. Из тога следи закључак да су парапетне плоче и стубићи били исте дебљине, што је изузетна појава. На јужној страни стилобата потпуно симетрично су стајале основе одговарајућих стубића. Такође су рупе за везивање урађене само у основама два слободна стубића. Разлика у односу према северној страни је у томе што је овде

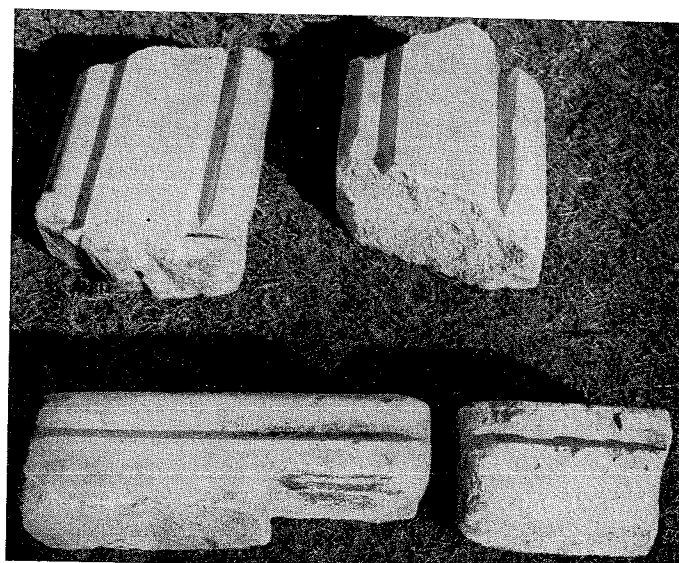
[7] Исто, 105 — 107.

3. Сопоћани, камени фрагменти

обележена и основа крајњег јужног стубића, приближно у облику квадрата. Све три основе на јужном делу стилобата такође су биле уоквирене плитком правом линијом, у међувремену делимично истрвеном. Површине отвора су биле назубљене, ради бољег везивања малтера за камен. На двема ивичним основама, северној и јужној, било је и нешто остатака малтера. Мере основа стубића и размака између њих ритмичне су. Разлике међу мерама које би требало да буду једнаке толико су мале да се могу занемарити.[8] Висина олтарске преграде може се одредити доста тачно. Њу показују бочне стране двају пиластера. На њима се у фреско-техници, у доњем делу, подражавало украсном камену, што значи да се рачунало са тиме да на ове површине треба да буду прислоњени бочни стубићи олтарске преграде. Висина двеју зона није једнака. На северном пиластеру износи 2,50 m изнад пода олтара, а на јужном 2,25 m. Међутим, оштећења у малтеру на обема површинама, несумњиви трагови рупа у којима је стајала архитравна греда олтарске преграде, приближно су на истој висини. Судећи по њима, греда је стајала на

[8] Ритам стубића је следећи: A, B, A — A', B,' A'. Основа првог (A) није нацртана на стилобату. Мере осталих су: (A) 33,0; 17,5 — 18,5; 30,0; 17,0. Мере су изражене у cm. Растојања међу стубићима, тј. дужине парапетних плоча следеће су: 50,0; 52,5; 53,0. — Дужина прве (северне) парапетне плоче могла је да буде око 50,0 cm, а пролаз у средини олтарске преграде, остављен за царске двери, износио је 90,0 cm.





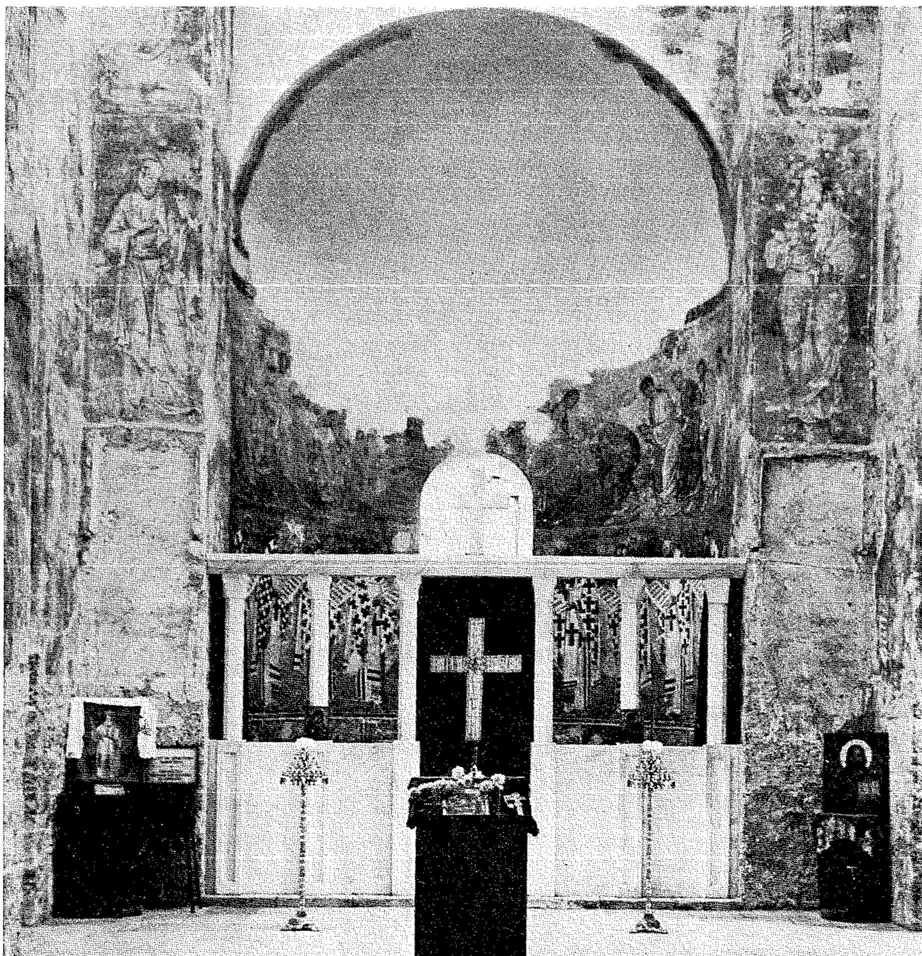
4. и 5. Сопоћани, камени фрагменти

висини од 2,20 — 2,25 m изнад пода. Остатак црвене водоравне бордуре на јужном пиластеру показује да је највећа могућа висина парапета олтарске преграде износила 1,26 m.

Из описа и приложених цртежа лако се закључује да трагови на поду и на пиластрима одређују архитектонски оквир и мере олтарске преграде. По замисли и намени она је личила на преграде које су грађене у византијској архитектури средњег и позног периода. Њен доњи део чинила је камена преграда у висини парапета, а горњи камена греда која је бочно била уграђена у зидове, док су је између зидова носили стубићи, укључени у камени парапет. Таква преграда била је део редовне опреме олтарског простора, смишљеног и уређеног у складу са потребама источног обреда.[9] Знатно је теже разјаснити архитектонске детаље олтарске преграде у Сопоћанима. Зна се да је црква била делимично порушена, па после тога дуго запуштена.[10] У току ових страдања делови унутрашњих камених постројења већином су разнети. До данас се очувао мали бро камених фрагмената. Само некима од њих могуће ј јасније установити порекло.[11] Уочљиво је да су с очували они комади који свуда најбоље одолева разарањима: капители и делови стубића и камени греда. Не зна се ни где ни у каквим условима су на ђени ови комади, али је извесно да и по начину обра де и по материјалу потичу из сопоћанског храма Капители, стубићи и греде израђени су од белог мра мора. Има више делова осмостраних стубића мало пречника (8,5 — 10,5 cm). Неколико комада је при падало полустубићима исте врсте. Сачувани капител кружне су основе, по пречнику приближни осмо страним стубићима. Један од капитела је могао, по размерама, припадати олтарској прегради. У поглед олтарске преграде нарочиту пажњу привлаче делов камених греда, којих има две врсте. Једна је прибли жно квадратног пресека. На ивици једне стране им профил који се среће свуда у Сопоћанима: торус трохилус се спајају онако како се то често ради романици. Врста греде о којој је реч својствена је романици, затим и готици. У питању је елеменат који се обично користи за камени оквир правоугаоног отвора (в. сл. 3а). Друга врста греде има пресек у облику издуженог правоугаоника. Једна од дужих страна представљала је лице. На њему је, на обема ивицама, урађен горе описани профил. Један од сачуваних комада је завршни део греде (сл. 3 б). На крају, на дну је видљива рупа за гвоздени шип за везивање. Ивични профили при дну (или врху) греде скрећу под правим углом ка спољним странама, што показује да су они делови правоугаоника што су се образовали на њеним двема странама. Започети на греди прелазили су на камене блокове или плоче постављене уз греду. Такође на једном комаду од поменуте, прве врсте, у пресеку уже греде, види се сличан угаони профил, при завршетку греде, те стога ова греда изгледа као половина шире греде, двоструког профила, па је вероватно да је била бочна страна неке целине.

Повезивање одређених камених површина орнаментом, у целину, без обзира на стварну структуру површине, може се опазити на предметима у рашким црквама. Овакав начин рада је доспео у Рашку са подручја романичке архитектуре преко мајстора клесара. Описана појава је била честа у романици. У античком и у градитељству непосредније зависном од античког, предмети ситне архитектуре у камену (столови, сандуци, саркофази, парапетне преграде и др.) раде се тако што се структура одређеног комада јасно и логично изведе, а рељефни украс је прилагођен овој структури. По старом античком начелу, стуб, греда или зид, делови који носе или затварају простор, увек су јасно издвојени и обрађени у складу са својом наменом. Украс, и сам структуралистичког порекла, и у каснијим временима када само покрива површине, подређен је архитектонској замисли целине. Поменути елементи архитектуре, и онда када имају само симболичну или украсну вредност, не ремете градитељску структуру предмета на којем су урађени. Средњовековни клесари ово начело занемарују и напуштају. У њиховом поступку одвајају се две етапе: израда конструкције посао је за себе, а украс је подређен теми, изводи се без обзира на структуру подлоге. Украс је у оквиру архитектуре, у ширем смислу, добио друкчије место, што се изражава такође на предметима ситне архитектуре. Пошто је реч о једној од општих појава у средњове-

6. Сопоћани, општи изглед олтарског простора са новим иконостасом (фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе)

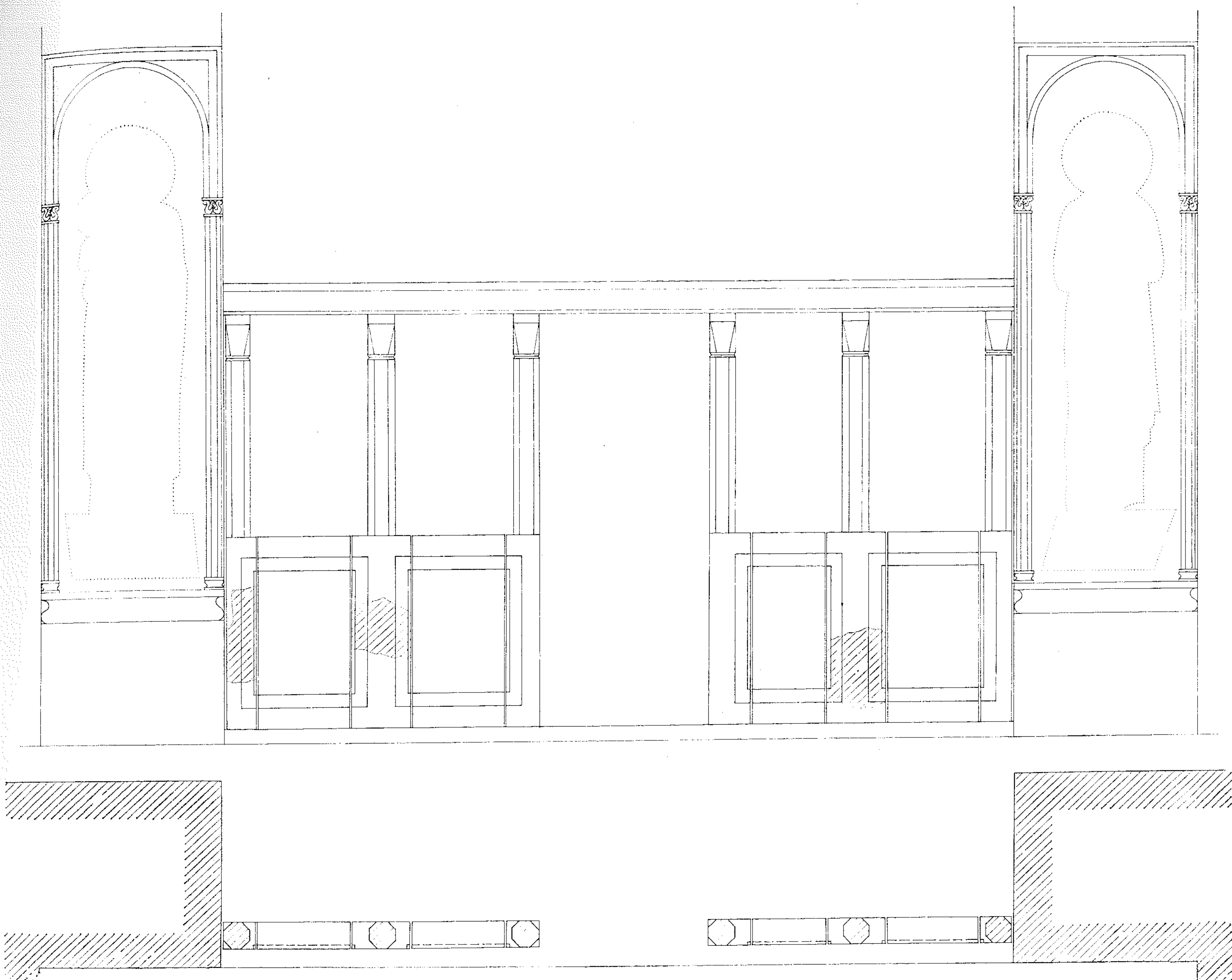


---

[9] За поглед на развитак олтарских преграда, односно иконостаса обично је коришћен J. V. Konstantynowicz, *Ikonostasis.* Studien und Forschungen, Bd. 1, Lwów (Lemberg) 1939. Међутим, археолошки налази којима се писац није користио, као и каснији налази и реконструкције настале на основу њих, чине ову књигу недовољном и у научном погледу у много чему превазиђеном. Најбољи увид у стање истраживања у овој области стекао се у чланку: В. Н. Лазарев, *Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон,* у зборнику: Византийская живопись, Москва 1971, 110—136. Мада писац облицима византијске олтарске преграде посвећује краћи део текста, овде су дати потпун преглед литературе и неколико цртежа и фотографија карактеристичних споменика. В. такође: Μ. Χατζιδάκης, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ΔΧΑΕ (1964—1965), Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου, 377—403.

[10] Уп. В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950, 303.

[11] Тако је, на пример, О. Марковић, *Прилог проучавању архитектуре манастира Сопоћана,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VIII (Београд 1969) 97 — 99, успела да реконструише саркофаг архиепископа Јоаникија.



7. Сопоћани, идеална реконструкција олтарске преграде, основа и западни изглед

ковној архитектури, која је постала изразита у романици, излишно је наводити примере.

Значајно учешће западњачких мајстора зидара и клесара у изградњи и украшавању репрезентативних рашких грађевина није још увек до краја оцењено у свим појединостима. Њихова дела нису само скупоцене студеничке фасаде и портали и прозори на каснијим споменицима већ све што је рађено у камену а требало је да буде добро урађено. Њихова улога важнија је утолико што су овој средини наметнули стил и начин рада. Томе стилу и поступку прилагођавана су и сва она решења која су очигледно византијског порекла. Околност да се очувао сразмерно мали број предмета такозване ситне архитектуре чинила је, па и данас чини основну тешкоћу у проучавању и грађењу тачнијих закључака. Није страдао само храм Св. тројице у Сопоћанима. Ни у једној великој цркви XIII века није се очувао унутрашњи простор у првобитном облику. Стога се целине могу обновити само посредно, уз помоћ детаља. Ниједна првобитна олтарска преграда није истрајала до данашњег времена. О другим деловима унутрашње опреме често је могуће само наслућивати. У скоро свакој од цркава о којима је реч има нешто клесаних камених комада. Нити су они систематски проучени нити им је поуздано установљено порекло. Једино неколико репрезентативнијих саркофага казују коју реч више о начину склапања и општем изгледу камених целина. У основним цртама, у њима се очувао традиционални облик саркофага. По правилу су прислањани уз зидове. Три или две видљиве стране су правоугаоне површине које имају своје архитектонске оквире. Почевши од студеничког, што се приписује Стефану Немањи и од којег се одржало само постоље, до сопоћанских, градачких и познијих, састављени су од великих камених плоча, у виду сандука. Плоче су међусобно везане независно од архитектонског оквира на лицу, па и евентуалних стубића на угловима. Спојнице су занемарене тако да се архитектонски украс наставља несметано преко њих.[12] И на другим радовима, на пример на мањим прозорским оквирима, рађеним од клесаног камена, опажа се да се архитектонска структура не усклађује увек са стварном структуром детаља. Сличан је био поступак у обради напред описаних камених греда у Сопоћани-

[12] Саркофазима је посвећено мало пажње; нити су систематски проучавани нити су објављивани. Делимична обавештења о њима се могу наћи по успутно објављеним репродукцијама. Тако на пример за пар познијих пећких саркофага в. М. Васић, *Жича и Лазарица, Студије из српске уметности средњег века,* Београд 1928, 224 — 233. За саркофаге у Дечанима уп.: В. Петковић и Ђ. Бошковић, *Дечани,* Београд 1941, pl. XV.

ма (сл. 8). Речено је да су оне биле део неке преграде. То је могла бити само олтарска преграда. По мерама, пресеци греда одговарају траговима основа стубића у стилобату олтарске преграде: шире греде су по свој прилици остаци средњих, а уже бочних стубића. На томе се и заснива предложена реконструкција парапетног дела олтарске преграде (сл. 6; затамњени делови су очувани комади). Ступчићи су били везани за под, а у горњем делу су носили вероватно осмоугаоне стубиће. За овакав облик стубића говорила би околност што он једино и постоји међу сачуваним фрагментима. Капители су дати, у идеалној реконструкцији, схематично, зато што се не зна како су стварно изгледали. То је могао бити тип романичког капитела са стилизованим листовима, сличан капителима на бифорама. О архитравној греди нема никаквих података. У реконструкцији је добила на лицу профил који је изведен у Сопоћанима на свим венцима и рубовима. Мало је вероватно да је греда имала рељефни украс. У Сопоћанима, сем капитела, сви добро урађени камени комади углачани су и без правог су украса. Права декоративна пластика, на венцима, рађена је у доброј стуко-техници.[13] Можда је овом пластиком била покривена и архитравна греда олтарске преграде. Само, био би то у занатском смислу необичан поступак. Замишљена по типично византијским решењима, сопоћанска олтарска преграда била би особена по свом парапетном делу, произашлом, у погледу обраде, из западњачких, вероватно зетских или далматинских радионица.

8. Сопоћани, идеална реконструкција горњег дела оквира икона поред олтара

Подаци о постројењима која су одвајала олтарски простор од наоса, у претходним рашким споменицима крајње су оскудни. Међутим, са разлогом се може претпоставити да су она била слична сопоћанском. Све околности наводе на то. Међу њима нарочито треба истаћи сличност у организацији олтарског простора, о којој је било речи у почетку. За то говоре и остаци и трагови одговарајућих постројења, на пример у црквама у Студеници и Морачи.[14]

Од почетка је у византијској архитектури олтарска преграда грађена као свечан, незакривен трем са царским дверима у средини. Као материјал коришћен је добар камен, обично мрамор. На каменим плочама и гредама се појављује орнамент, и то апстрактан. У позним временима у овај орнамент се укључују зооморфни мотиви. На архитравним гредама, у медаљонима, урезују се допојасне представе Христа, Богородице и Јована Претече (Деисис). Може да се појави, тако исто представљен, и већи број светитељских ликова.[15] У XI веку, на пиластрима или ступцима, односно на зидовима који фланкирају олтар, постављају се иконе или копије икона у мозаичкој или фреско-техници. То су фигуре Богородице и Христа, а затим и светитеља патрона храма. Обично су ове слике уоквирене украсним рамовима, понекад урађеним у раскошној пластици и служе као проскинитари. Касније се иконе премештају у интерколумније олтарске преграде, која тако постаје иконостас у правом смислу речи. Мада се не зна када се иконе почињу ту постављати, сматра се да се то догађа у XIV веку. Код нас се поуздано зна да су за олтарску преграду у Дечанима поручене иконе.[16] Грабар,[17] па затим и Лазарев[18] налазе да је олтарска преграда у цркви св. Ђорђа у Старом Нагоричину први познат пример са светитељским ликовима насликаним у интерколумнијама. Као што је познато, овде је у питању зидани иконостас, али је он тако урађен што су зидном масом испуњене празнине међу стубићима, па су на фасадним површинама зидова насликани, на јужној страни, Богородица са Христом, а на северној св. Ђорђе као патрон цркве. Оба лика су урађена у фреско-техници. Не постоје ни подаци ни наговештаји о томе да ли су могле бити постављене иконе на олтарској прегради у Сопоћанима. Међутим, добро су се очували остаци украсних оквира који су стајали око икона на пиластрима што фланкирају олтарски простор.

На јужној страни је вероватно стајала фигура Христа. Такво решење је било уобичајено. У Сопоћанима за њега говори чињеница да је уз јужни пиластер, на јужном зиду наоса, у истој зони насликана фигура Претече.[19] На северној страни је могла стајати фигура Богородице. На нашој реконструкцији олтарске преграде две су фигуре тако и постављене. Нацртане су на поменутим местима схематично у контурама (сл. 7). Отворено је питање на који су

[13] Уп. С. Ненадовић, *Две реконструкције штукопластике у српској средњевековној архитектури*, Зборник заштите споменика културе IX (Београд 1958) 85 — 92.

[14] У Богородичиној цркви у Студеници очували су се лукови који су стајали изнад фигура на источним ступцима што су фланкирали олтарску преграду. У Морачи постоје делови каменог парапета олтарске преграде. Ни о једном ни о другом споменику није у том погледу писано. За реконструкцију сопоћанске олтарске преграде начелно се могу узети као узор поменути лукови.

[15] В. Н. Лазарев, *нав. дело*, 118.

[16] За иконостас в. Петковић и Бошковић, *Дечани*, pl. XIII, а за иконе В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, стр. 33 — 35 и каталог 30 — 33.

[17] A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie*, Зборник радова Византолошког института 7 (Београд 1961) 13 — 22. Писац овде говори, такође, о нешто млађем зиданом иконостасу у Белој цркви каранској.

[18] В. Н. Лазарев, *нав. дело*, 127.

[19] Уп. В. Ђурић, *Сопоћани*, цртеж на стр. 129.

начин биле урађене ове две фигуре. Сасвим је јасно да су биле постављене као две нарочито поштоване иконе, у виду проскинитара. Остаци оквира око њих и данас су видљиви (сл. 2 и 6). На оба места, горњи део је морао имати уобичајени облик лука, завршеног правоугаоним оквиром. Лук су носиле прислоњене колонете са капителима, а колонете су стајале на конзолама или на нешто више истуреном венцу. Ово јасно показују сачувани остаци. На местима испод лука у зид су били углављени правоугаони дрвени комади, очигледно зато да би прихватили капителчиће. Остаци говоре да је цео оквир био рађен у стуко-техници. Ово се односи такође на капителе и колонете. Стога је за идеалну реконструкцију целине узет мотив са стуко-венца у наосу цркве. За капителе испод лука коришћен је облик капитела који се на више места појављује у сликаној архитектури на сопоћанским фрескама (сл. 8). Мање је извесно како су биле урађене фигуре. Теоријски, то су могле бити иконе на дасци, камене иконе, фреске, иконе у мозаичкој техници или рељефне иконе у стуко-техници. Сачувана површина састоји се од добро углачаног малтера у коме има доста ексера, са већим и мањим главама, и рупа из којих су испали ексери. Не може се поуздано установити смисао у распореду ових ексера, али је извесно да су они постављени у малтер да би носити неку масу у горњем слоју. Самим тим треба искључити могућност да су посреди биле иконе у камену или на дрвету. Ни једна ни друга врста икона не би на овакав начин била постављена на зид. То се односи и на фреску. Није било разлога да се горњи слој малтера, предвиђен за осликавање, ексерима везује за доњи. Дакле, остаје могућност мозаичких или икона у стуко-техници. Занатски гледано, ексери су могли бити остављени ради ношења оног слоја малтера у који се углављују коцкице мозаика. Постоје још два разлога који би говорили за мозаик. Прво, познати су случајеви да се у целој цркви у мозаичкој техници ураде само две свечане иконе поред олтара. За пример се може навести Порта Панагија у Тесалији.[20] Друго, на златном фону сопоћанских фресака подражавано је техници мозаика, што значи да је мозаик сматран правим узором за унутрашње украшавање цркве. Треба, ипак, рећи да би према остацима, подлози у малтеру и ексерима у њој, било најприродније очекивати рељефну икону у стуко-техници. На жалост, о оваквим иконама најмање смо обавештени.[21]

Дужан сам, најзад, истаћи да трагови и остаци олтарске преграде у Сопоћанима заслужују пажњу и ради Сопоћана, да би се боље схватио првобитни ентеријер цркве у целини, и ради познавања олтарских преграда код нас, нарочито у рашкој архитектури, о чему су нам остали толико оскудни подаци.

---

[20] 'Α. 'Ορλάνδος, 'Η Πόρτα-Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας, 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς 'Ελλάδος Α' (1935) 5—40, εἰκ. 14.

[21] Сликар конзерватор Милорад Медић, сарадник Народног музеја у Београду, сматра да је сопоћанска подлога од малтера, са ексерима, највероватније припремљена за рад у стуко-техници.

Цртежи за овај чланак урађени су у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду.

Војислав Кораћ

La clôture du bêma à Sopoćani

Au cours des sinistres subis par Sopoćani, ce ne sont pas seulement les fresques qui ont été endommagées, mais aussi l'aménagement intérieur de l'église. Ainsi la clôture du bêma a été démolie, et ses débris dispersés. Il y a quelques années, sans tenir compte de la clôture primitive, une nouvelle clôture a été élevée. L'auteur a été en mesure de faire un relevé des débris et des restes de l'ancienne clôture, avant que la nouvelle construction ait été placée au même endroit. Dans cet article il publie ses relevés architectoniques et présente la reconstruction idéale de la clôture primitive.

La clôture du bêma délimitait l'espace devant la grande abside semicirculaire, c'est-à-dire, la partie principale du bêma composé de trois parties. L'organisation du bêma et la clôture ont été construits suivant le type en usage dans l'architecture de la Raška. En réalité cette clôture a été executée d'après un schéma utilisé couramment dans l'architecture byzantine. Les traces dans le stylobate et sur les côtés latéraux des pilastres flanquant le bêma, montrent qu'il s'agissait d'une barrière basse et d'une architrave reposant sur six colonnettes. Sur les cinq espaces au total celui du milieu était vide, et ouvert pour la porte royale. La particularité de la clôture du bêma de Sopoćani est dans le fait que l'on y reconnaît la manière et la main des sculpteurs occidentaux, venant de la sphère de l'architecture romane. Ceci est visible surtout dans la manière dont sont travaillées les plaques de parapet, de même que dans la façon dont les colonnettes sont incluses dans la clôture.

Dans l'entre-colonnement de la clôture du bêma à Sopoćani, il n'y avait probablement pas d'icônes, qui apparaissent ici, selon toute apparence, vers le début du XIV[e] siècle. Cependant, sur la face antérieure des pilastres, de part et d'autre de l'autel, il y avait deux figures en pied, sans doute la Vierge avec le Christ au nord, et au sud le Christ. Les deux figures se trouvaient dans de somptueux cadres en stuc. Le cadre formait un arc, qui reposait sur les colonnettes adossées à chapiteaux. L'auteur reconstruit cette décoration d'après le système des corniches en stuc dans le naos de l'église de Sopoćani. On ne saurait dire de quelle époque datent les figures sus-mentionnées.

D'après les restes de mortier sur les murs, l'auteur pense que c'était des icônes en mosaïques ou en stuc. Ce genre d'icônes ou de copies d'icônes sur les murs qui flanquent le bêma était connu dans l'architecture de Byzance au XI[e], XII[e] siècle et plus tard. Dans l'architecture de la Raška on les voit dans l'église de la Vierge du monastère Studenica, de la fin du XII[e] ou du début du XIII[e] siècle.

Vojislav Korać

The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs

There is an unusual, perhaps unique, fresco in the Church of Saint Clement (Peribleptos) at Ohrid, in which Saint Peter is represented standing upon the prostrate figure of Hades. He is accompanied by an angel, who pierces the body of Hades with a lance, and he carries the model of a church upon his back. The sense of the picture is not in doubt, for Christ extends a hand towards Peter, while above there is an epigraph quoting *Matthew* 16. 18: *You are Peter and upon this rock I shall build my church, and the gates of hell will not prevail against it.* In order to transpose this text into pictorial form the artist has borrowed two themes from the repertoire of triumphal iconography: trampling and piercing with a lance[1] (Fig. 10).

It is wellknown that the Church adapted the triumphal imagery of official imperial art to its own purposes. This imagery was used for the Anastasis, for the triumph of popes over antipopes, of the orthodox over heretics, of prayer over evil. In this article I propose to adduce other examples, hitherto unpublished, whose significance is rendered more certain by a comparison with the picture of Peter at Ohrid. They occur in the Menologion, *Vatican. graecus* 1679, the October volume of the *Lives of the Saints* by Simeon Metaphrastes. Five miniatures in this manuscript represent apparently the triumph of the martyrs over their persecutors.

This manuscript figures in Giannelli's catalogue; it was also known to Ehrhard and de Cavalieri.[2] However none of these scholars paid particular attention to the miniatures. On grounds of palaeography the manuscript is to be dated to the XIIth century.[3] There is a characteristic *beta* which is not attested in a dated manuscript earlier than 1128.[4] However the general layout of the manuscript, with its double columns, ornamented headpieces and illuminated initials, had long been in use for liturgical books. A close parallel is afforded by *Vatican. graecus* 463 (*Homilies* of Gregory of Nazianzen) dated 1062[5] (Fig. 5).

Since the *Vatican. graecus* 1679 is unpublished, I begin by giving a list of the miniatures other than those which represent the triumph of martyrs.

f. 7 Letter Π. Cyprian and Justina (October 2nd). Portrait.

*f. 25*v Letter Π. Dionysius (October 3rd). Martyrdom. Dionysius, who is not dressed as a bishop, is held by the head while the executioner brandishes a sword.

*f. 36*v Letter E. Charitina (October 4th). Portrait.

*f. 40*v Letter Π. Thomas the Apostle (October 6th). He is seated as a teacher.

*f. 48*v Letter M. Sergius and Bacchus (October 7th). Potrait. Each one holds a lance in the outer hand while between them they hold a sword.

f. 65 Letter Γ. Pelagia (October 8th). Portrait.

*f. 72*v Letter A. Eulampius and Eulampia (October 10th). Portrait.

f. 89 Letter M. Carpus and Papylus (October 13th). Dressed as deacon and bishop (without an enchirion), they hold a thurible between them.

---

[1] R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, pl. 181; G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, pl. 17.1. For Christian adaptation of imperial triumphal imagery, see A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936 and (reprinted) London 1971, 189—261. The 1971 edition, p. i-iv, gives a bibliography of studies of this subject which have appeared since 1936.

[2] *Codices vaticani graeci, codices 1485—1683*, ed. C. Giannelli, Vatican 1950, 445—449. P. F. de Cavalieri, *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum bibliothecae vaticanae*, Bruxelles 1899, 165—167. A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirchen*, I, 2 (Texte und Untersuchungen IV 6, № 51), Leipzig 1938, 377. Ehrhard classifies the manuscript as a *Prachtexemplar: farbige Zierleisten, anthropomorphe Initialen.*

[3] C. Giannelli. Père Jean Darrouzès kindly gave me his opinion as concurring with that of Giannelli.

[4] V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig 1913, Tafel 8 (*Paris. graecus 2983*).

[5] Kirsopp and Sylvia Lake, *Dated Greek Manuscripts to the Year 1200*, VIII, 1937, pl. 528; G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 250—252, fig. 78—93.

Fig. 1. Vat. graec. 1679, f. 3. Headpiece and initial letter for the Life of Ananias





Fig. 2. *Vat. graec. 1679, f. 80*v. *Initial letter for the Life of Probus, Tarachus and Andronicus*



Fig. 3. *Vat. graec. 1679, f. 137*v. *Initial letter for the Life of Varus and companions*

f. 103 Letter N. Nazarius, Protasius, Gervasius and Celsus (October 14th). Four bust portraits in medallia.

f. 110 Letter Σ. Lucian (October 15th). Portrait (very rubbed).

f. 130 Letter Σ. Luke the Evangelist (October 18th). He is seated writing.

*f. 149*v Letter Π. Andrew in Crisis (October 19th). Portrait.

f. 194 Letter E. Hilarion (October 21st). Portrait.

f. 224 Letter M. Abercius (October 22nd). Portrait. He is accompanied by a deacon who is not mentioned in the text.

*f. 248*v Letter O. James Brother of the Lord. (October 23rd). Bust portrait in medallion.

f. 259 Letter E. Arethas (October 24th). Portrait. He is accompanied by a bishop who is not mentioned in the text.

*f. 285*v Letter E. Marcianus and Martyrius (October 25th). Portrait, one standing and one seated as teacher and disciple.

*f. 297*v Letter Δ. Anastasia (October 28th). Portrait. She is accompanied by another person who is not mentioned in the text.

f. 307 Letter A. Abraham (October 29th). Portrait. He is accompanied by Maria who is mentioned in the Metaphrastian *Life.*

*f. 329*v Letter A. Zenobius and Zenobia (October 30th). Zenobius is represented seated with a book in his hand. Zenobia stands facing him.

Two *Lives*, that of Longinus (f. 122, October 16th) and that of Demetrius (f. 288, October 26th), have no illuminated initial.

Stylistically the figure-drawing in this manuscript is less abstract and spindly than was usual in late XIth-century miniatures executed at Constantinople. An earlier date, when the human figure was rendered more plastically, is excluded by reason of the style of the handwriting. However Professor Weitzmann has pointed out that early XIIth-century miniaturists tended once again to represent the human body with greater solidity.[6] It would, then, be reasonable to suggest an early XIIth-century date for the execution of *Vatican. graecus* 1679.[7]

The subjects chosen for these initial letters form part of the stock in trade of the illustrator of liturgical manuscripts and particularly of menologia.

The bust portrait in a medallion deriving from Antiquity, is found in all the media of Byzantine art. The martyrdom scene, although represented only once in this manuscript, is widely represented in other menologia. Both the seated doctor with his standing disciple and the author at his writing desk recour frequently in liturgical manuscripts. A parallel to the two clerics holding a thurible between them occurs in Milan *Ambros.* G 88 Sup., f. 73 (*Homilies* of Gregory of Nazianzen).[8]

Frontal portraits, unadapted to an initial letter, are numerous in the Synaxiary *Vatican. graecus* 1156.[9] To adapt a frontal portrait to an initial *Tau* or *Iota* required little creative imagination. For other letters it might be necessary to add another figure, even if the text did not justify his presence. This seems to have been the practice of the artist on f. 224 (*Mu*), f. 259 (*Epsilon*) and f. 297v (*Delta*).

A systematic study of the subjects of initial letters has yet to be made. A cursory examination would suggest that, although the artist might well have resort to a comparatively banal subject, this was not always the case. Examples abound of genre scenes incorporated into initial letters. There exists also a certain number in which the artist has attempted to render a doctrinal theme. This does not, however, seem to have been the case normally with the illustrators of menologia.[10]

In fact all that has been observed up till now serves to confirm Mlle Sirarpie Der Nersessian's general judgment on the illustration of the Metaphrastian Menologion: "No new cycle, nor perhaps even single miniatures, were invented . . . The illustrations, like the text, were based on earlier models, which were adapted to the special kind of decoration used for each manuscript."[11]

The five miniatures which I shall now present constitute an exception to the general rule of menologion illustration. I begin with those which are best preserved. It can be seen from the photographs that the manuscript comes from an *atelier* with well-established conventions of high-quality workmanship. This makes the artist's departure from the general rule of menologion illustration all the more surprising.

*f. 80*v Letter Δ. (Fig. 2). Probus, Tarachus and Andronicus (October 12th). Three haloed figures are represented in noble dress holding the conventional cross of the martyr. The upper figure is represented in bust form in a medallion. The other two stand upon a prostrate figure wearing a crown. The text of the *Life* begins: Διοκλητιανὸς τὴν αὐτοκράτορα.[12]

*f. 137*v Letter M (Fig. 3). Varus and companions (October 19th). Tho haloed figures in tunics hold between them a staff. At their feet is a prostrate figure wearing a crown. The text of the *Life* begins: Μαξιμιανοῦ τοῦ τυράννου τὸ δυσσεβές.[13]

f. 160 Letter M (Fig. 4). Artemis (October 20th). The miniature differs from the preceding ones in that the two upright strokes of the letter are ornamented. A similar procedure is used in *Vatican. graec.* 463, f. 391 (fig. 5). In between the two upright strokes is represented a haloed figure in noble dress holding a lance.

---

[6] K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, in Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, 277.

[7] At present the most solid basis for dating this kind of manuscript is supplied by the corpus of *Homilies* of Gregory of Nazianzen assembled by George Galavaris (cf. note 5 and the reserves expressed with regard to this study by A. Grabar, Cahiers archéologiques 21 (1971) 230—232, and myself Revue des études byzantines 29 (1971) 183——212). *Vatican. graecus* 1679 seems to be closest stylistically to *Ambros.* G. 88 Sup., which Galavaris groups with Athos *Vatoped.* 960, dated 1128, and *Sinaïticus* 418 (Galavaris, *op. cit.*, 228—229 and fig. 299—315). It also resembles *Coislin.* 239, dated to the XIIth century (R. Devreese, *Le fonds Coislin*, Paris 1945, 219 and Galavaris, *op. cit.*, 246—249 and fig. 181—233).

[8] Galavaris, *op. cit.*, (note 5) fig. 306.

[9] M. Bonicatti, *Per una introduzione alla cultura mediobizantina*, in Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte 9 (1960) 207—265.

[10] For example *Taurin.* C I 6 (Galavaris, *op. cit.* [note 5], 259—260, fig. 19—60). For a doctrinal scene see especially f. 88v (fig. 58). An initial *Ro* is composed of a deacon carrying a chalice, into which a haloed figure, no doubt Christ, is diving. Exceptionally the illustrator of the unpublished initial letters in a Metaphrastian Menologion for January, *Londin. Add.* 36636 has shown a capacity for creative inventivity. This manuscript is dated by its writing to the XIth century (M. Richard, *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*, I, Paris 1952, 64). The seven finely illuminated initial letters merit the attention of Byzantinists.

[11] Sirarpie Der Nersessian, *The Illustration of the Metaphrastian Menologion*, in Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 231.

[12] Migne, PG 115, 1068.

[13] Migne, PG 115, 1142.

He is seated, and with the lance he pierces a prostrate figure wearing a crown.

f. 336 Letter A (Fig. 6). Epimachus (October 31st). Again there are traces of ornamentation making up the letter. However the essential part consists of a haloed figure in a tunic. He places one foot upon a prostrate figure while pulling this figure's beard with his left hand, and the moustache with his right.

f. 3 Letter Λ. Ananias (October 1st) (Fig. 1). This miniature, being placed at the head of the series of *Lives*, is somewhat rubbed. For this reason I have left it till last. The haloed figure on the right wears a phelonion, epitrachelion and probably an omophorion. To his right is a limp hanging figure in a short tunic and three-knobbed crown; his hands are tied. The arms of Ananias are extended towards this limp figure. By analogy with the miniature on f. 336, one might suppose that Ananias was pulling the other figure's moustache and beard. However a negative reproduction from a positive photograph shows that in fact Ananias is strangling the other person with a cord. Ananias, one of the Seventy Disciples and, according to tradition, first Bishop of Damascus, is represented as a bishop in a frontal portrait in another Menologion for the month of October in Vienna, *Vind. hist. graecus* 6, f. 3v.[14] The text of the *Life* begins: Λουκιανοῦ τοῦ δυσσεβοῦς.[15]



Fig. 4. Vat. graec. 1679, f. 160. Initial letter for the Life of Artemis

The fact that the prostrate figure in the miniatures on f. 80v and f. 137v wears a crown makes it likely that he is an emperor. In both cases, moreover, the initial letter is that of the name of the emperor under whom the saint underwent martyrdom: Diocletian or Maximian. Artemis on f. 160 also pierces an emperor with a lance. Later in the *Life* there is a reference to Julian, under whom he was martyred.[16] On the other hand Epimachus (f. 336) suffered at the hands of an anonymous judge.[17] In the miniature the figure whose beard he pulls is not represented as an emperor. There is consequently a *prima facie* case for supposing that each miniature represents the martyr or martyrs in question revenging themselves upon their persecutor. The persecutor of Ananias is mentioned by name: Loukianus. He may be identified with C. Licinius Mucianus, appointed Prefect of Syria by Nero.[18] His headdress is not that of an emperor, but is no doubt intended to signify that he was a person of rank.

Pious legends do recount how martyrs revenged themselves on their persecutors, although such legends were more popular in the provinces than in Constantinople. The legend of Saint George killing Diocletian was diffused, it seems, mainly in Georgia.[19] The legend of Saint Mercurius killing Julian has a respectable literary tradition back to the VIth century. However it was mainly popular in monastic circles, diffused by a *Life* of Basil, who saw, it is said, the incident in a dream. This *Life* was probably composed by a Cappadocian monk in the VIIth or VIIIth century.[20] With these legends may be associated that which recounts how Nestor killed Lyaeus, the favorite gladiator of Maximian, at the prayers of Saint Demetrius.[21] However there is a major difference between the pictures illustrating these legends and the miniature in *Vatican graecus* 1679. A relationship may be established for them between the picture and the text. Since there is no allusion in the Metaphrastian *Lives* which these five miniatures accompany to an analogous incident, and since no similar legends concerning these particular martyrs exist elsewhere, another explanation of the miniatures must be sought.



Fig. 5. Vat. graec. 463, f. 391. Initial letter for Gregory of Nazianzen's Homily on Cyprian

The picture of Saint Peter standing on the prostrate figure of Hades at Ohrid has a doctrinal rather than a historical significance. No such event ever actually occurred. Possibly the same is true for these five miniatures in *Vatican. graecus* 1679. Besides the two triumphal gestures used at Ohrid — standing on the prostrate figure and piercing with a lance — the Menologion uses two others: strangling with a cord (Ananias) and pulling the beard (Epimachus).

Of these iconographical themes by far the most widespread was that in which the victor actually kills his enemy. Already used in Hellenic art for the funerary monuments of soldiers, it was taken up by imperial artists to represent the triumph of the emperor and passed on to Christian art.[22] A parallel development occurred in apotropaic imagery, and the two notions — of triumph and of protection against evil — are combined in the iconography of the warrior saints represented on horseback.[23] A picture, therefore, of Mercurius killing Julian (Fig. 7), such as appears in Athos *Panteleimon.* 6, f. 242v, is closely related to these apotropaic images, although in its context as an illustration to Gregory of Nazianzen's *Homily* it refers directly to the (supposedly) historical event.[24] The same is true of the picture of Demetrius killing the Bulgar Tsar Kalojan at Dragalevci.[25] In a more general form the illustrators of the *Theodore Psalter* frequently have recourse to this of imagery to represent the triumph of prayer over evil. Sometimes, as in the case of Saint Demetrius, who prays for the victory of Nestor over Lyaeus, a supposedly historical example is used.[26] In others angels are shown putting enemies to flight in answer to prayer.

---

[14] H. Hunger, *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek*, I, 1, Vienna 1961, 7; P. Buberl — H. Gerstinger, *Die byzantinischen Handschriften*, II *(Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien*, 4—4), Leipzig 1938, 38—43 and fig. 13—15.

[15] Migne, PG 114, 1001.

[16] Migne, PG 115, 1161.

[17] Migne, PG 115, 1319—1326.

[18] Josephus, *Bellum Judaïcum*, IV, 1 v, ed. E. Bekker, Leipzig 1856, V, 289—290.

[19] No allusion to this incident occurs in the early Greek *Lives*. *Cf.* H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 45—76.

[20] S. Binon, *Essai sur le cycle de saint Mercure*, Paris 1937, 25.

[21] H. Delehaye, *op. cit.* [note 19] 104—105. Cf. my article, *Saint Demetrius, the Myroblytos of Thessalonika* in Eastern Churches Review 5 (1973) 157—178.

[22] Cf. my article, *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace*, in Cahiers archéologiques 21 (1971) 112—119.

[23] A. Grabar, *Martyrium*, II, Paris 1946, 302—305; cf. my *art. cit.* [note 21].

[24] G. Galavaris, *op. cit.* [note 5] 146—147 and 211, fig. 177. Migne, PG 36, 461 (*Oratio* 42, *Supremum vale*). This miniature derives from apotropaic imagery of the triumph of the warrior saint over evil. Galavaris is therefore wrong (*op. cit.*, 146) to see here a "migration" from the narrative scene of Mercurius unhorsing Julian in *Paris. graecus* 510, f. 409v (H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris 1902, 29 and fig. 54). This scene derives from a narrative genre as K. Weitzmann had already indicated (*Illustration for the Chronicles of Sozomenos, Theodoret and Malalas*, in Byzantion 16 [1942—1943] 114—117).

[25] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 300—301 and fig. 42b. Cf. my *art. cit.* [note 21].

[26] Sirarpie Der Nersesssian, *Illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, *Londres Add. 19.352*, Paris 1970, 94 and fig. 204. For Saint George killing Diocletian, cf. Ш. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, I, Moscow 1950, 187 and fig. 68 (painting at Iprasi dated 1096). В. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, Византийский временник* 6 (1953) 186—235, especially p. 206. G. N. Čubinašvili (Tschubinaschvili), *Georgian Repoussé Work of the VIIIth to XVIIIth Centuries*, Tiflis 1957,



Fig. 6. Vat. graec. 1679, f. 336. Initial letter for the Life of Epimachus

The gesture of strangling may be seen in a miniature illustrating the discomfiture of the heretic Macedonius in an illuminated version of Elias of Crete's *Commentary* on Gregory of Nazianzen's homilies (*Basileensis graecus* A.N.I. 8, f. Fv).[27] I know no Antique representation of this gesture.

Pulling the beard, however, is used in Antique art to signify the triumph in battle of the conqueror over his enemy. The best known example is on the Ludovisi sarcophagus in the Museo dei Termi in Rome (Fig. 8). Transposed to a Christian context, it is used in representations of councils to portray the triumph of the orthodox bishops over a heretic.[28]

The fourth theme, where the victor stands on the conquered enemy, has two main variants. In one the victor actually tramples his enemy. Such is the case with Christ in some representations of the Anastasis. Thus also Saint Peter tramples upon Simon Magus in one of the miniatures in the *Chludov Psalter*, f. 51v. In the second variant the victor is represented standing frontally upon his victim. It is more posed and artificial than the first variant; it is the one used for Peter in the Ohrid fresco. It also occurs on the same page of the *Chludov Psalter* as the miniature just mentioned.[29]



Fig. 7. Mercurius killing Julian. Drawing after miniature, Athos Panteleimon. 6 f. 242v

This miniature portrays the triumph of Nicephorus over John the Grammarian. Now Nicephorus died in 828, nine years before John the Grammarian became patriarch. The scene is therefore not historical. Nicephorus „personifies" the cause of the Iconodules, while John the Grammarian „personifies" the cause of the Iconoclasts. The frontal pose of the triumphant figure standing upon his prostrate victim is a more abstract presentation of triumph; it could be transposed into other contexts.

For example two illustrated manuscripts of the *Heavenly Ladder* of John Climacus, *Vatican. graecus*

---

especially fig. 181—190 and 252. In these examples the prostrate figure is crowned. This is not invariably the case; also a serpent may replace the prostrate figure. *Idem*, in *Byzanz und der christliche Osten* (Propyläen Kunstgeschichte 3), ed. W. F. Volbach and Jacqueline Lafontaine—Dosogne, Berlin 1968, 332 and fig. 360.

[27] Cf. my article, *Un commentaire enluminé des Homélies de Grégoire de Nazianze*, in Cahiers archéologiques 22 (1972) 120 and fig. 6. In this article I misinterpreted the gesture as pulling the beard. A comparison with the miniature of Ananias in *Vatican. graecus* 1679 makes it clear that in both cases the gesture is that of strangling. I thank Mrs Anna Muthesius for her help in interpreting this miniature.

[28] Cf. my *Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 258 and fig. 117.

[29] Cf. my article, *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace*, in Cahiers archéologiques 20 (1970) 161, fig. 4c, and 21 (1971) 112—116.

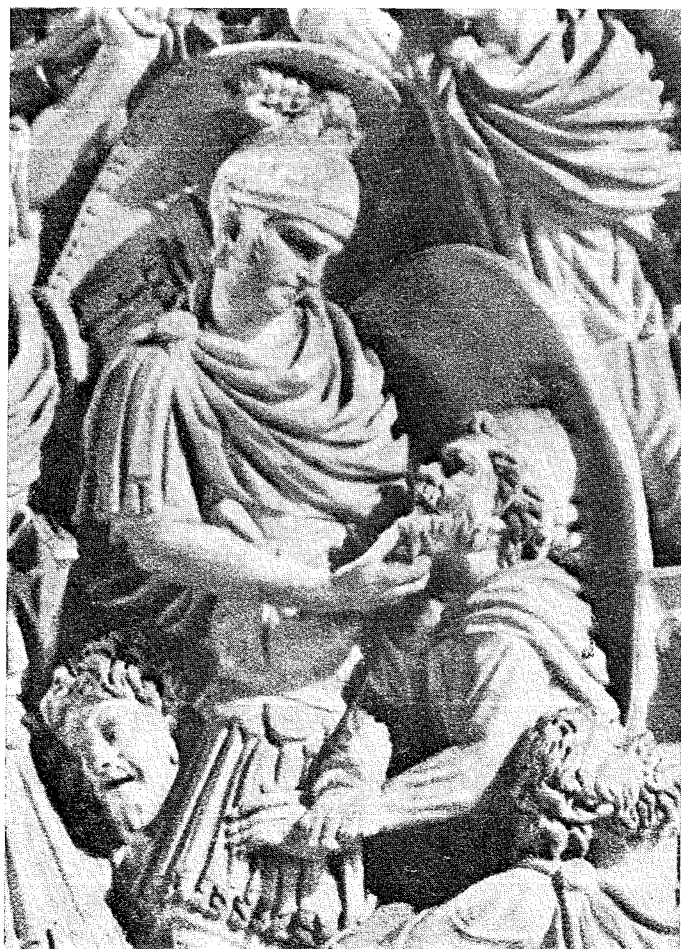


Fig. 8. Roman soldier pulling the beard of a captive. Detail of Ludovisi sarcophagus. Termi Museum, Rome



Fig. 9. Monk who has conquered Calumny. Athos Stavronikita 50, f. 88v



Fig. 10. The Triumph of Saint Peter. Church of Saint Clement at Ohrid

394, f. 69v and Athos *Stavronikita* 50, f. 98v, are illustrated by a miniature of a monk, standing frontally in an attitude of prayer, upon the prostrate body of a woman[30] (Fig. 9). The context makes the significance of the miniature clear. It appears at the end of the chapter on calumny, and the last sentence of the chapter alludes directly to the conquest of this vice.[31] Calumny is personified like Hades, and the frontal pose of the monk is used to express the idea of moral triumph.

Normally the triumph of the martyr was conceived as one of endurance. He who perseveres to the end receives the crown of victory. Coronation was the way of representing the martyr's triumph in early Christian art.[32] In the Byzantine period this formula was abandoned; coronation was reserved as an iconographical theme for the triumph of the Emperor. However it came back into vogue in the post-Byzantine period particularly for the triumph of the warrior martyrs. This was no doubt because the circumstances of Turkish occupation rendered the virtue of endurance peculiarly appropriate.

Further the notion of the ultimate superiority of the martyr to the persecutor was not much exploited in the Byzantine tradition. The notion does indeed appear already in the *Old Testament*, when the fourth of the Maccabees replies to his persecutor:

"Better to receive death from men in the hope of being resurrected by God. For you there will be no resurrection to life."[33]

Stoical tradition, however, insisted rather upon a direct intervention of Divine Providence for the discomfiture of persecutors. Lactantius chronicles the awful death which they underwent. Eusebius prepares the way for the advent of Constantine by dwelling on the misfortunes of the Empire during the persecutions of Diocletian.[34]

For these reasons I am inclined to think that the five miniatures in *Vatican. graecus* 1679 with we have been concerned here should be interpreted in a wider context than the specific triumph of the martyrs. The underlying idea is that of the ultimate triumph of the Church. If we may take the triumph of Probus, Tarachus and Andronicus (f. 80v) as the "key" miniature of the series, and compare their position, standing on the prostrate figure of Diocletian, with that of Peter, standing on the prostrate figure of Hades, in the Church of Saint Clement at Ohrid, then it seems that a satisfactory explanation can be given for all five miniatures. The triumph of the martyrs is the triumph of the Church.

30 J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 66 and fig. 102, 147.

31 Migne, PG 88, 849. The monk who triumphs over slander is qualified as νικήσας.

32 H. Leclercq, *Martyr*, in Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, X, 2, Paris 1932, 2491—2492 and fig. 7791. G. and Maria Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, Athens 1956, I, fig. 188 and II, 171—173.

33 II *Maccabees*, 7.14.

34 Eusebius, *Historia ecclesiastica*, VIII xiii 10—11, ed. G. Bardy (*Sources chrétiennes* 55), Paris 1958, 30.

Christopher Walter

Солунска уметничка породица Астрапа

У делу познатог солунског писца Димитрија Триклинија „Теорија о Месецу" помиње се солунски преписивач књига Јован Астрапа.[1] Податак о њему налази се у оном делу текста који се односи на посматрање Месеца:

. . . διὰ τοῦτο γὰρ καὶ μέλαινά τις ἐπ'αὐτῇ σκιὰ δείκνυται. εἰς νοῦν βαλὼν ἐγώ τε καὶ ὃν ἐν τῷ καθ'ἡμᾶς χρόνῳ ἄριστον τῶν γραφέων ἡ πατρὶς ἡμῶν τυγχάνει πλουτοῦσα Θεσσαλονίκη, τὸν τῆς ἀστραπῆς ἐπώνυμον φημὶ χαριτώνυμον, τὶ δήποτε σχῆμα τυγχάνει τὸ ἐν τῇ σελήνῃ μέλαν, μόλις ἔσχομεν διαγνῶναι, διαφανοῦς μάλα τοῦ ἀέρος γεγενημένου, ὡς τοιοῦτί τι τὸ ἐν αὐτῇ ἐσχηματισμένον μέλαν ἐστὶν οἷον ἐνταυθοῖ τῷ μέλανι τούτῳ χρώματι αὔτη δήπουθεν ἐσχημάτισται. τὸ μὲν γὰρ διαυγὲς αὐτῆς εἰκονίζει τὴν γῆν, τὸ δὲ μέλαν τὴν θάλατταν. ἀλλ' ἡ μὲν ἐν τῇ καθ'ἡμᾶς οἰκουμένῃ θάλαττα ἀνδρὸς ὡς ὁρᾶς ἀποτελεῖ σχῆμα καὶ τὸ πρὸς τὴν δύσιν ταύτης ἐπέχει μέρος, ἡ δὲ γ' ἑτέρα ἄλλον ἐσχημάτισται τρόπον καὶ τὸ ἑῷον ἐπέχει μέρος...[2]

Текст у преводу гласи: „. . . стога се и нека црна сена на њему показује; и пошто сам се сетио најбољег међу преписивачима нашег доба, којег има Солун, отаџбина наша богата, њега, презименом Астрапа, кажем Харитонима (Јована), једва смо могли да разазнамо, када је ваздух постао веома прозрачан, какав облик има црно на Месецу: да је црно, обликовано на Месецу, нешто овако као што је на њему овде нацртано овом црном бојом; јер његов светли део представља копно, а црни море; али, као што видиш, море нашег света приказано је у облику мушкарца и заузима његов западни део, а друго (море) обликовано је друкчије и заузима источни део . . ."

[1] A. Wasserstein, *An unpublished treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft (=JÖGB) 16 (1967) 153—174; Трикл. текст на стр. 162—166.

[2] Исто, 163—164, ред 63—70.

Издавач Триклинијеве расправе А. Васерштајн (A. Wasserstein) у свом коментару скренуо је пажњу на име Јована Астрапе које се ту помиње. Полазећи од чињенице да је Јован Астрапа означен као γραφεύς, А. Васерштајн је претпоставио да је реч о сликару фресака и погрешно предложио идентификовање са Астрапом, једним од сликара цркве Богородице Перивлепте у Охриду.[3] Изузетно занимљива и значајна вест о личности Јована Астрапе, коју је забележио његов савременик, остала је тако и недовољно објашњена и непотпуно искоришћена.

Из наведеног текста може се закључити да је Димитрије Триклиније узео Астрапу за сарадника. Писац дела и његов сарадник заједнички су вршили посматрање небеског тела, а сам Астрапа је цртао Месец и све што су на њему уочили. Цртежи Месеца у једном од рукописа према којима је Васерштајн објавио текст садрже и црну површину о којој је реч у Триклинијевој расправи. Она има облик људског тела, што сасвим одговара опису који Триклиније доноси. Постојање цртежа говори да је Јован Астрапа могао бити њихов аутор, односно „документатор" Триклинијевог дела. Међутим, према подацима којима се сада располаже, тешко је тачно утврдити да ли је он био сликар или можда преписивач књига који је знао и да црта. Претпоставка да је био сликар фресака изгледа најмање могућа. Чињеница што се за Јована Астрапу каже у тексту да је био γραφεύς, не може да потврди такву претпоставку с обзиром да та именица само секундарно има значење сликар. Али, ако се и пође од тога да јој је у

[3] Исто, 171—172. Све је овде писано са многим резервама. Ипак, само једном реченицом даје се могућност да реч γραφεύς значи писар или преписивач (Writer).



а. Море нашег света, приказано на Месецу



б. Друго море, приказано на Месецу

Астрапини цртежи из Par. gr. 2381, f. 78ᵛ, XV—XVI век (према Васерштајну, 2а и 2б)

овом случају значење сликар, поставља се питање, да ли је било могуће да се за израду цртежа који су били само илустрација, нека врста „документације" природњачких истраживања Димитрија Триклинија, ангажује толико угледан мајстор за којег и сам аутор дела каже да је био најбољи у Солуну. И из других разлога може се сматрати да у овом случају израз γραφεύς нема значење сликар фресака. Низом примера може се показати да је уобичајен и најчешће употребљаван назив за византијске сликаре монументалног сликарства био ζωγράφος или ἱστοριογράφος.[4] У случају да је Јован Астрапа био сликар, Димитрије Триклиније, који га је узео за свог сарадника, рекао би ζωγράφον или ἱστοριογράφον, односно употребио би именицу чије је једино значење сликар, а не γραφεύς, што у највећем броју до сада познатих случајева значи писар, писац или преписивач, а сасвим ретко се употребљава и у значењу сликар.[5] Назив γραφεύς, уз име Јована Астрапе, дакле, ближе одређује његов рад. Он је био преписивач, али вешт и у цртању, па га Триклиније управо због те његове способности узима за свог сарадника. Још један податак, додуше само посредно, указује на то да је Јован Астрапа био преписивач. Брат или рођак Димитрија Триклинија, Никола Триклиније, био је преписивач књига.[6] Преко њега Димитрије је могао да упозна, а потом и ангажује Јована Астрапу, који је међу преписивачима био познат и по цртачкој вештини. Нешто више и одређеније не би се о њему сада могло рећи. Међутим, остаје као сигурно да је Јован Астрапа, будући сарадник Димитрија Триклинија, живео и радио у Солуну почетком XIV века.[7]

Презиме Астрапа, као што је познато, први пут се појављује у византијском уметничком свету 1295. године. Михаило Астрапа је био један од двојице сликара који су фрескама украсили охридску цркву Богородице Перивлепте, задужбину великог хетеријарха Прогона Згура. Нешто касније, Михаило је заједно са Ефтихијем сликао фреске у Св. Никити (око 1310) и Старом Нагоричину (1316—1318), али се овде потписао само својим именом. Дела ових мајстора су позната и у целини проучена.[8] Испитивачи који су су њима бавили покушали су да утврде и порекло њиховог стила и уметничких схватања. Тако је изнета претпоставка да је извориште уметности Михаила Астрапе и Ефтихија био Солун.[9] У прилог овом

---

[4] Поред именица ζωγράφος и ἱστοριογράφος, средњовековни сликари чешће употребљавају различите глаголе: ἀνιστορῶ, ἱστορῶ, ἱστοριογραφῶ, στυλογραφῶ, γράφω. Илустрације ради навешћемо неколико примера: ἱστόρισεν, στυλογραφήσας, ἔγραψε, γράψας, ἀνιστόρισε (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1958, 89, 123, 128, 130), ἱστοριογραφήθη, ἀνιστορήθη [A. and J. Stylianou, *Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the painted Churches of Cyprus,* JÖBG 9 (1960) 99, 100, 103].

[5] Сами сликари, колико знамо, никад нису употребљавали реч γραφεύς са значењем сликар, иако сам глагол секундарно значи и сликати: Du Cange, s. v. γραφεύς наводи писац, писар, преписивач; A. Bailly, *Dictionnaire grec-français,* Paris 1950,[16], писар, секретар, писац, сликар и E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods,* Cambridge Massachusetts 1887, писац, преписивач.

[6] Β. Λαούρδα, Ἡ κλασσικὴ φιλολογία εἰς τὴν Θεσσαλονίκην κατὰ τὸν δέκατον τέταρτον αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1960, 8.

[7] Димитрије Триклиније је живео у Солуну, највероватније, између 1280. и 1340. год. Видети A. Wasserstein, *op. cit.*, 172—173 са литературом.

[8] П. Миљковић—Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј,* Скопје 1967, са старијом литературом. Ми бисмо само предложили ново читање натписа на плашту св. Димитрија у Богородици Перивлепти. Натпис, према нашем читању, треба да гласи: ΜΙΧΑΗΛ ΧΕΙΡ ΖΩΓΡΑΦΥΖΟΝ(ΤΟΣ) ΑΣΤΡΑΠΑ тј. „Рука сликајућег Михаила Астрапе".

[9] A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne,* Athènes 1955, 34—44; В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије,* Београд 1961, 22; П. Миљковић—Пепек, *нав. дело,* 235—238.

мишљењу може се сада додати и податак о солунском преписивачу књига, Јовану Астрапи. Исто презиме и чињеница да су Јован и Михаило били савременици наводи на помисао да су они били у некој родбинској вези. Ако се узме у обзир и то да су се обојица бавили уметничким послом, онда није искључена могућност да је у Солуну крајем XIII и почетком XIV века постојала уметничка породица Астрапа[10] и да су Јован, преписивач књига, и Михаило, сликар, били њени чланови. Најзад, солунској породици Астрапа, са извесном вероватноћом, може се прикључити као посебна личност и протомајстор сликара Богородице Љевишке (1307—1309) Астрапа чије нам лично име није познато.[11]

Триклинијева вест о Јовану Астрапи драгоцена је и због тога што нам пружа могућност да са сигурношћу констатујемо друштвени положај уметника у Солуну овог доба. Познато је да је Солун у XIV веку био истакнути политички и културни центар Византије.[12] У њему су се неговале хуманистичке и природне науке, а такође и уметност. Постојао је круг

---

[10] Реч Астрапа потиче од именице ἀστραπή = муња и има исто значење са партиципом презента глагола ἀστράπτω = севати. Употребљена као презиме, значи човек светлуцав, блистав, сјајан и, метафорично, пргав. Реч Астрапа има исто значење као старогрчка реч στεροπεύς. Астрапа као презиме не може да значи муњевити, чије значење одговара грчком придеву ἀστραπιαῖος. На могућност мутације презимена од именице која обележава неку природну појаву указали би нам разни епитети које је носио Зевс као бог свих природних појава: ἀργικέραυνος, ἀστεροπητής, ἐριβρεμέτης, ἐρίγδουπος, κελαινεφής, στεροπηγερέτα, τερπικέραυνος, ὑψιβρεμέτης (муњобија, громовни, громовник, гласни громовник, громотан, бучан, црнооблачан, скупљач облака, вишњи громовник). Такође један од киклопа зове се Бронт, што значи громовит, громовни. И A. Wasserstein, *op. cit.*, 172, помишља да је могуће постојање неке везе између презимена Астрапа и заједничког надимка Воанергес за апостоле Јована и Јакова („... и надједе им имена Воанергес, које значи синови громови", Марко, 3, 17). Значење овог надимка није било јасно народу, што се види из покушаја да буде објашњено у хомилитици. У једној хомилији Теодора Студита (*Laudatio S. Ioannis Evangelistae,* PG 99, col. 781) у коментару наведеног места из Св. писма тумачи се апостолов надимак поређењем Јованових особина са последицама природне појаве грома. Тако „је гром рађање ветровитог духа који, сабијен у облацима и немајући пролаз кроз који би се пробио, сабијањем муњу рађа, а раскидањем гром", а Јован се назива Воанергес као одјек Светог духа, јер „нам сева и грми божанствене ствари". Реч Воанергес значи, видели смо, синови грома. Путем хомилитике, дајући имена синовима грома, од првобитне речи Воанергес могао би да се образује један синоним конкретнијег значења. Имали бисмо схему: Воанергес=синови грома=муња и гром. Тај епитет би био ἀστραποβρόντης тј. онај који сева и грми истовремено. На ту могућност указивала би новогрчка реч ἀστραπόβροντο = муња и гром истовремено. Навешћемо још неколико примера из византијског периода: презиме Ἀνεμᾶς од ἄνεμος (ветар), Ἀστρᾶς од ἄστρον (звезда) и Οὐρανός (небо).

[11] Још остаје отворено питање, да ли Астрапа, протомајстор сликара из Богородице Љевишке, може да се поистовети са Михаилом Астрапом. На то не бисмо одговорили потврдно, тим пре што је утврђено супротно на основу стила призренских фресака. Чињеница да постоје два уметника из исте солунске породице говорила би у прилог мишљењу да је реч о различитим личностима. Не треба, такође, више примати са резервом ни титулу протомајстора када су у питању сликари. На то упућује чињеница да се у изворима јављају први међу сликарима (πρῶτοι τῶν ζωγράφων) — A. Frolow, *L'origine des miniatures de Ménologe du Vatican,* Зборник радова Византолошког института (=ЗРВИ) 6 (1960) 41. Томе у прилог иде и реч архизограф (ἀρχιζωγράφος) — C. W. H. Lampe, *A Patristik Greek Lexicon,* Oxford 1961—1968, 239.

[12] Β. Λαούρδα, *нав. дело;* Π. Χρήστου, Ὁ Γρηγόριος Παλαμᾶς καὶ ἡ θεολογία εἰς τὴν Θεσσαλονίκην κατὰ τὸν δέκατον τέταρτον αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1959; G. Schirò, Ὁ Βαρλαὰμ καὶ ἡ φιλοσοφία εἰς τὴν Θεσσαλονίκην κατὰ τὸν ΙΔ' αἰῶνα, Θεσσαλονίκη

учених људи који су се јасно и свесно разликовали од учених престонице, сматрали себе потомцима старих Грка, називали се Грцима и поредили свој град са Атином.[13] Обожавање антике, важна чињеница у историји византијске мисли, испољавана у различитим периодима и различитом снагом, имало је у Солуну за последицу појаву првих елемената новогрчке националне свести чији је главни носилац била класична филологија.[14]

Оваква духовна клима и образовање утицали су на све грађане, а нарочито на уметнике. Они тада излазе из анонимности. Уметник постаје свестан свог стваралаштва и вредности свог дела. С друге стране, друштво признаје вредност његовог дела и поштује га. Поред друштвеног признања уметник добија угледно место и укључује се у круг учених људи свог доба. Тако и сликар Георгије Калиергис носи почасну титулу кир и припада класи угледних грађана.[15] И Јован Астрапа је признат од Триклинија за најбољег преписивача у граду, па је чак и учествовао у његовим астрономским истраживањима. Такође је и мајстор Астрапа из Богородице Љевишке припадао повлашћеном сталежу.[16]

Помињање Јована Астрапе као најбољег преписивача одмах подсећа на Калиергисов потпис из Верије, где он, занемарујући поуке о смерности, каже за себе да је најбољи сликар Тесалије, односно Македоније, у поређењу са својим колегама, по свему вредним. И Јован Астрапа, признат као најбољи преписивач од ученог човека, Триклинија, морао је о себи имати високо мишљење. Ова генерација уметника припада прогресивним снагама солунског друштва и њени представници пуни су жеље да буду признати на овом свету, а потом су живели у нади да ће уђи у небеско царство. Њихова је тежња да савременици добро знају њихова имена и за то их увек истичу потписима и необичним презименима.[17] Тако њихов излазак из реда оних „којима Бог зна имена", или „смерних" или „неуких" постаје све јаснији и разумљивији. И антагонизам, испољен у потпису Калиергиса, разумљив је, јер одвајкада постоји међу људима исте професије. И Хесиод каже: „лончар завиди лончару и тесар тесару".[18] Ипак, Калиергисова тврдња, која би била необична до његовог времена, нема непосредност својствену старим Грцима у истим случајевима. Антички уметник је записао на вази: „Ефтимидес, Полијев син, насликао ме је као што Ефроније никад није".[19]

Појава античких елемената у сликарству овог периода не може се сматрати само формалним усвајањем традиције. Став самог уметника према сопственом делу битно се променио. Увек се истиче вештина руке χείρ, ἐκ χειρός, ὑπὸ χειρός, иако се порекло уметности сматра божанском,[20] као што је био случај и код старих Грка који су увек истицали учешће богиње творитељице.[21] Идеју да је сликарство imitatio naturae не би требало дословно схватити.[22] У истом духу је било и потписивање византијског сликара на појединим фигурама, као што је то чинио и сваки старогрчки уметник. Тако се најчистије и најљудскије испољава однос стваралац — дело.

---

[13] S. Runciman, *Byzantine and Helene in the Fourteenth Century*, Τόμος ἐπὶ τῇ ἑξακοσιετηρίδι τοῦ 'Αρμενοπούλου, Θεσσαλονίκη 1959, 27—31; Β. Λαούρδα, *нав. дело*, 17.

[14] Β. Λαούρδα, *нав. дело*, 18.

[15] Στ. Πελεκανίδου, Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, 'Αθῆναι 1973, 89; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 89.

[16] С. Радојчић, *нав. дело*, 89.

[17] Исти, *Сујеверице учених, Текстови и фреске*, 34.

[18] Хесиод, *Послови и Дани*, стих 25, изд. »Les Belles Lettres«, Paris 1947; cf. izd. Matice Hrvatske preveo Albert Bazala, pjesnički dotjerao Nikola Milićević, Zagreb 1970.

[19] Β. Χ.'Ι. Καρούζου, Περικαλλὲς ἄγαλμα ἐξεποιήσ' οὐκ ἀδαής, 'Αθήνα 1946, 35.

[20] Сама формула Θεοῦ τὸ δῶρον ἐκ χειρὸς 'Ιωάννου, Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ 'Ιωάσαφ πόνος не може бити јак аргуменат за овакво мишљење, бар зато што се тиче ових времена. Формула која сачињава један јамбски триметар, чији је први део Θεοῦ τὸ δῶρον узет из апостола Павла (Посл. Ефесцима 2, 8), постала је начин изражавања преписивача, а ређе византијских сликара. Њен први део, због квалитета слогова, сасвим одговара саставу овог стиха, а према томе поетском начину казивања. Несумњиво је да је у почетку ова формула означавала схватање о божанском пореклу сликарске уметности и уметности уопште, али је исто тако несумњиво да је временом постала само традиционалан начин изражавања уметника. Тако је и изгубила свој метрички облик нпр. Θεοῦ τὸ δῶρον χεὶρ δὲ Φιλίππου у натпису из 1466. г. у цркви Ставрос ту Ајасмати на Кипру (A. and. J. Stylianou, *op. cit.*, 112).

[21] Β. Χ. 'Ι. Καρούζου, *нав. дело;* о разликама у начину изражавања старих Грка и Византинаца A. Frolow, *op. cit.*, 33, n. 22.

[22] С. Радојчић, *Зографи. О теорији слике и сликарског схватања у нашој старој уметности*, Зограф 1 (Београд 1966) 14—15; Στ. Πελεκανίδου, *нав. дело*, 108.

Сотириос Кисас

La famille des artistes thessaloniciens Astrapa

En partant d'une pièce provenant de Démétrios Triclinios écrivain thessalonicien bien connu, sur Joannis Astrapa, copiste thessalonicien du XIV[e] siècle inconnu jusque récemment, l'auteur prouve l'origine thessalonicienne des peintres byzantins du même nom, Mihail Astrapa, et Astrapa, le principal artiste de la Vierge Ljeviška, et conclut que les peintres appartiennent à la même famille thessalonicienne. A propos de cette pièce de Triclinios, et à la lumière de sa valeur pour l'histoire de l'art, l'auteur précise la position sociale des artistes à Salonique vers la fin du XIII[e] et dans la première moitié du XIV[e] siècle.

Sotirios Kissas

Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству

У средњем веку ретко је сликано Руно Гедеоново. У српском средњовековном сликарству представе Руна сачуване су у четири манастира из прве половине XIV века: у Хиландару, око 1319. године,[1] у Грачаници, пре 1321, у Дечанима, између 1335. и 1350, и у Леснову из 1349. године. У манастиру Хиландару Руно је приказано у северном кубету нартекса. Гедеон стоји на гумну са лопатом у рукама. Испред њега је руно и на њему насликана Богородица у медаљону. Из сегмента неба (у њему се налази попрсје Христа Емануила) на руно пада роса.[2] Десно је поново приказан Гедеон како над судом цеди руно на којем је медаљон с Богородицом (сл. 1).

У манастиру Грачаници Руно је насликано у олтару, у другој зони северног зида. Композиција је подељена у два дела. У првом делу, десно, види се гумно и на њему стоји Гедеон. Главу је мало подигао увис, као и десну руку, док у левој држи лопату (Суд. 6, 11). Испред Гедеона на гумну је руно на које пада роса. У средини руна је медаљон са Богородицом. У другом делу композиције Гедеон је приказан како цеди руно у суд с постољем, који подсећа на старе путире. На руну се такође налази медаљон с ликом Богородице.[3] Горњи део композиције је оштећен; у њему је, вероватно, био насликан сегмент неба (сл. 2).

Трећа представа Руна (ΓΟΥΝΟ ΓΕΔΕѠΝΕ) налази се на источном зиду, у другој зони протесиса манастира Дечана. Гедеон се мало сагнуо и цеди руно у суд с постољем. Из сегмента неба на руно падају капи росе (сл. 3). Позади руна су два планинска масива.[4] Руно је насликано изнад лика св. Николе. Изнад св. Стефана Првомученика, на истом зиду где је и Руно, приказани су први икос и други кондак Акатиста Богородици.[5] Поред фреске у протесису, Руно Гедеоново приказано је и у разгранатој Лози Јесејевој, на западном зиду цркве манастира Дечана. Десно стоји Гедеон који је главу и десну руку подигао ка небу. Из неба пада роса. Поред Гедеона, с леве стране, доле, приказано је гумно на којем је суд у који је он исцедио руно и на који показује својом левом руком (сл. 4). Поред суда је исцеђено руно.[6] Занимљиво је да сликар на руну, у протесису и у Лози Јесејевој у Дечанима, није насликао медаљон с ликом Богородице као у Грачаници и Хиландару.

---

[1] V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 78. Он наводи мишљење ранијих аутора о датовању живописа у католикону Хиландара (*нав. дело*, 71—76). Живопис цркве и припрате пресликан је 1803—1804. године.

[2] Didron-Schaefer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 1855, 126—127, § 137; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 340. У северном кубету хиландарске припрате насликано је још неколико символа Богородичиног рађања Христа: Неопалима купина, Лествица Јаковљева и Борба Јакова са анђелом. Припрата је место где се обично сликају Богородичини символи; необично је да се они сликају у куполи.

[3] V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen age I*, Beograd 1930, pl. 63b. Падање росе на руно и цеђење руна слаже се са текстом Суд. 6, 37—38: „Ево ја ћу метнути руно на гумно: ако роса буде само на руну а по свој земљи сухо, онда ћу знати да ћеш мојом руком избавити Израиља, као што си рекао. И би тако; јер кад уста сутрадан, исцеди руно, и истече роса из руна пуна здела". У падању росе на руно Гедеон жели видети знак благодати божије којом ће избавити Јевреје од Мадијамаца. Становници топлих предела, каква је Палестина, сматрали су обиље росе, која је земљу чинила плодниjом и освежавала ваздух, као велику милост Господњу и знак његовог благослова. Када је Исак благосиљао Јакова (као и Јаков Јосифа) рекао му је: „Бог ти дао *росе* небеске, добре земље и *пшенице и вина* у изобиљу" (уп. I Мој. 27, 28; ср. V Мој. 33, 13 и 28). Роса је овде символ Христа и његове човечанске природе, јер она невидљиво пада на земљу, а када падне сви је виде. Тако се и Христос невидљиво оваплотио, а када се родио постао је видљив свима. Пшеница и вино су символи тела и крви Спаситељеве (уп. Теодорита Кирског у тумачењу I Мој, 27, 28).

Да Господ благосиља земљу росом често се помиње у Старом завету (уп. Јов. 29, 19; Пс. 109 (110), 3; 132 (133), 3; Ис. 18, 4; 26, 19; Ос. 6, 4; 14, 6; Мих. 5, 7). Роса је била знак благодати божије која ће бити дарована кроз Месију — Христа [Пс. 71 (72), 6; Ис. 12, 2—3]. Роса освежава увело лишће и обнавља људе (Ис. 26, 19; Ос. 14, 6). У време судије Гедеона јеврејски народ се налазио у ропству и духовном беспућу, он га је ослободио. Обнављање и спасење рода људског почиње доласком на земљу Месије — Христа.

У Палестини су се гумна обично налазила под ведрим небом, изложена ветровима, а ноћу је на њих падала роса. Гумно значи изабрани народ божији (уп. Мат. 3, 12; Лук. 3, 17).

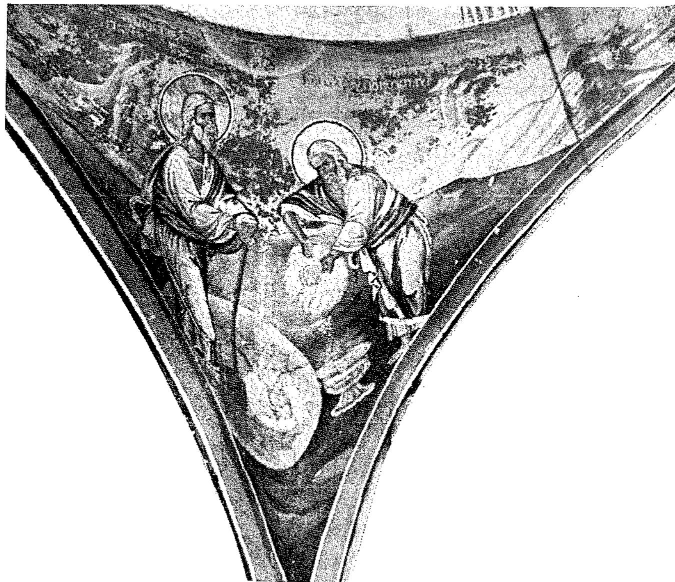
У посланици Јеврејима 11, 52, Гедеон се помиње као херој вере и пример за хришћане.

[4] В. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 51, таб. CCLXVIII.

[5] Уп. *исто*, 46, таб. CCLI, CCL. По В. Петковићу, Руно Гедеоново је символ непорочног зачећа Богородице.

[6] *Исто*, 51, таб. CCLXIX, CCLXX.

Сл. 1. Руно Гедеоново, манастир Хиландар, око 1319, пресликано 1804. године (фото Д. Тасић)



Пета композиција Руна Гедеонова налази се у припрати манастира Леснова, на западном зиду, у другој зони. Изнад св. Мојсија Етиопљанина насликан је Гедеон како цеди руно на којем је представа Богородице у медаљону.[7]

Досадањи проучаваоци симболике руна махом су се задржавали на Руну Гедеоновом из манастира Грачанице, док су остале представе остале иконографски недовољно објашњене. Ј. Д. Штефанеску у својој докторској дисертацији није подробније објаснио руно.[8] Он тврди да је оно у Грачаници симбол девичанства Богородице и наводи један цитат из Псалтира са последовањем. С. Радојчић такође тврди да је Руно Гедеоново симбол Богородице (што је тачно), као што су и композиције Премудрост сазида себи дом и Скинија, насликане на истом, северном зиду и у истој зони с Руном Гедеоновим у Грачаници.[9] За последње



Сл. 2. Руно Гедеоново, манастир Грачаница, пре 1321. године

две сцене није тешко објаснити да су симбол не само Богородице већ и евхаристије. О томе ће опширније бити речи на другом месту.

Симболика старозаветних композиција тумачи се зависно од њиховог места у цркви. Ако су сликане у олтару, сигурно су везане за евхаристију као њена праслика. Ако су приказане у припрати цркве, свакако су симбол Богородице или Христа. Међутим, Руно Гедеоново у олтару манастира Грачанице симбол је Богородице (то доказује сликани медаљон на Руну), а уједно и симбол евхаристије. Руно Гедеоново у протесису манастира Дечана само је симбол евхаристије, док су представе Руна у припрати манастира Хиландара и Леснова симболи Богородице, оваплоћења и рођења Христа.

У Грачаници је Руно Гедеоново сликано у олтару, где се св. дари освећују и свештенослужитељи причешћују, а у манастиру Дечанима у протесису, где се врши проскомидија. Сигурно су обе композиције везане са евхаристију. Оваква симболика Руна у нашој науци није објашњавана. Ја ћу покушати да је докажем.

По Суд. 6, 37—38, на руно Гедеоново пала је роса,[10] а по псалму 71 (72), 6, на руно је пала киша: „Сићи ће као дажд на покошену ливаду, као капи које порошавају земљу."[11] Зато се у неким богослуж-

---

[7] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950, 171; N. L. Okunev, *Lesnovo,* L'art byzantin chez les Slaves, II, Paris 1932, 239, тумачи руно као символ Богородице.

У иконографији се Руно Гедеоново и падање росе на њега често наводе као символ Богородице, оваплођења и рађања Христа, односно празника Благовести и Божића *(Lexikon der christlichen Ikonographie,* 2, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, 125—126; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* I, Paris 1955, 201—202; E. Mâle, *L'art religieux du XIII*e *siècle en France,* Paris 1958⁹, 14, 148 и даље; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst,* I, Freiburg im Br. 1928, 301; W, Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst,* Leipzig 1926, 22, 27, № 42, 62).

У уметности Запада постоје и друге типологије из Гедеоновог живота које нису везане за руно. Тако анђео који се јавио Гедеону и храбрио га (Суд. 6, 11—14) одговара типу анђела који је крепио Христа у Гетсиманском врту (Лук. 22, 43) (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* I, 204; II, Paris 1956, 230; W. Molsdorf, *Christliche Symbolik,* № 305). Исти анђео приказује се у уметности као праслика арханђела Гаврила који је објавио Богородици да ће родити Христа *(Lexikon der christlichen Ikonographie,* 2, 125; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* I, 201—202). Анђео који се јавио Гедеону (Суд. 6, 11—14), по тексту из зборника „Дамаскин" Дамаскина Студита, био је арханђео Михаил (П. Илиевски, *Крнински Дамаскин,* Скопје 1972, 459—461).

Молсдорф наводи још неке типологије из Гедеоновог живота које су приказиване у западњачкој уметности. Сумња Гедеонова у победу над Мадијамцима и тражење знака с неба (Суд. 6, 36 ff) символ је неверства Томиног (Molsdorf, № 563—564; уп. *Lexikon der christlichen Ikonographie,* 2, 126). Гедеонова смрт и полагање у гроб (Суд. 8, 32) праслика је полагања Христа у гроб (Molsdorf, № 483). Илустрација текста Суд. 7, 19 — типологија је хватања и страдања Спаситеља (Molsdorf, № 438); илустрација, пак, текста Суд. 8, 13 — символ је пакла (Molsdorf, № 825).

Молсдорф не помиње Гедеонову жртву закланог јарета и пресних хлебова, коју је принео у Офри, а анђео је додиром свога штапа запалио; Гедеон је ту начинио олтар (Суд. 6, 18—24). Старозаветне жртве закланих животиња и пресних хлебова праобраз су страдања и смрти Исуса Христа (уп. Апок. 5, 6, 12; 13, 8). Жртва Гедеонова у Офри илустрована је у екснартексу манастира Сућевице у Молдавији (XVI век) поред композиције Руна Гедеоновог (уп. J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance,* Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales, III, Bruxelles 1935, 459).

О приказивању Гедеона и других старозаветних личности и композиција из њиховог живота на порталима цркава на Западу види J. Sauer, *Symbolik der Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Aufassung des Mittelalters,* Freiburg im Br. 1924, 332, 336, 341, 346.

Гедеон није посебно обрађен у познатим лексиконима за хришћанску уметност и иконографију: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst,* II, Stuttgart 1967—1971; *Reallexikon für Antike und Christentum,* IX, Stuttgart 1973; *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie,* Paris 1924—1953.

[8] J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies,* 458. На стр. 459. наводи сцене из Гедеонова живота у румунском живопису; не наводи представе руна Гедеоновог из манастира Дечана и Леснова, јер су му сигурно биле непознате.

[9] С. Радојчић, *Старо српско сликарство,* Београд 1966, 115. Д. Нагорни је писао о сликарству манастира Грачанице у Reallexikon zur byzantinischen Kunst, II, Stuttgart 1967—1971, 907 ff, али Руно Гедеоново није поменуо нити је објаснио симболику старозаветних композиција у олтару.

[10] Теодорит Кирски, у тумачењу Суд. 6, 38, каже да је израилски народ у раније време имао изобиље благодати, као руно росе, а у последње време народ израилски је постао сиромашнији у духовним даровима.

[11] Теодорит Кирски у тумачењу псалма 71, 6 каже да је руно у себи примило кишу не пуштајући никаквог

беним текстовима наводи да је на руно пала роса, а у другима да је пао дажд. Да би фреске Руна Гедеоновог биле јасније прво треба објаснити символе који су везани за њега: символ руна и символ росе или дажда који је пао на њега. Сликар Грачанице га је протумачио као символ Богородице и зато ју је на њему насликао у медаљону. То одговара и текстовима из богослужбених књига, који још опширније тумаче символику руна и допуњују сликара. Црквени песници су росу и кишу протумачили као символ Месије — Христа. „Мудрост божанска, која незадрживим током вода небеских влада, која бездани зауздава и мора укроћује, као дажд на руно озго сиђе и у утробу Деве настани се“.[12] Светлосни облак у којем се налази Владика свих, као дажд на руно сиђе и оваплоти се нас ради и поста човек; беспочетни доби почетак. Величајмо сви као чисту Мајку Бога нашег[13] — **Ꙗкѡ дождь во чрево твое слово сниде: егоже моли пречистаѧ дѣво...**[14]

Цеђење руна је символ Богородичиног рађања Христа — **Иже прежде Гедеѡнъ предвѣствꙋетъ тебѣ чистаѧ, божественное рождество ꙗвѣ: окринь приношаетъ исполненъ воды ѿ оцижденїѧ рꙋновнагѡ; весь бо въ тѧ божественнѡ вселисѧ, пречистаѧ, благословенъ плодъ твоего чрева чистаѧ.**[15]

Један од песника октоиха био је веома прецизан у вези с Гедеоновим и Давидовим пророштвом о руну. По њему Гедеон је предсказао *зачеће,* а Давид објавио *рођење:* **Преднаписꙋетъ Гедеѡнъ зачатїе, и сказꙋетъ Давїдъ рождество твое богородице: сниде бо ꙗкѡ дождь на рꙋно слово во чрево твое, и прозябла еси безъ сѣмене, земле святаѧ мїрови спасенїе, Хрїста бога нашего, благодатнаѧ.**[16] **Рꙋно и роса Гедеѡнꙋ во измѣненїи ѡбразꙋема, рождество твое предпишꙋтъ: ты бо едина божественное слово носиши во чревѣ, ꙗкѡ дождь, дѣво мати.**[17]

У неким песмама претпразнства и Благовести, празника Христова оваплоћења, тим догађајем почиње искупљење рода људског, лепо се опева (слика) руно: **Божественное рꙋно, готовисѧ дѣво нескверная: на тѧ в[18] богъ ꙗкѡ дождь снидетъ, исꙋшити потоки престꙋпленїѧ,** док се у једном тексту на дан Христовог рођења пева: **ꙗкѡ на рꙋно во чревѣ дѣвы сшелъ еси дождь Хрїсте, ꙗкѡ капли на землю каплющыѧ...**[19]

Слично тумачење руна Гедеонова дали су и црквени проповедници. По Григорију, иноку и презвитеру, Гедеон је добио росу у време које није било за росу. Гумно је — васељена, руно — Марија, а роса — Емануил.[20] По Јовану Дамаскину, на руно је као дажд сишао Син божији, који заједно с Оцем царује и беспочетан је.[21] Руно је Богородица. Пророк Исаија је предсказао да ће она зачети и родити сина Емануила (Ис. 7, 14), који ће уједно бити и Бог и човек.

Из наведених текстова можемо закључити да је чудо са руном Гедеоновим праслика непорочног зачећа Богородице и Христовог рођења, да се односи на Богородицу и Месију — Христа. Пророштво је месијанско и маријанско уједно. Сликар у Грачаници је на руну насликао медаљон с Богородицом, јер је само руно њен символ, Христа није сликао на Богородичиним грудима, јер руно није символ Месије већ роса или киша која пада на њега. А на мале њихове капи не би се могао сместити медаљон с Христом. Иако Христос није сликан на руну, то не значи да се сцена не односи и на њега. Где год имамо символ Богородице или њеног рађања Христа, поред Богородице велича се и Христос којег је она родила, јер је Богочовек. Зато се у композицијама руна Гедеоновог не велича само Богородица већ и Христос.

Иако наведени текстови из богослужбених књига и црквених проповеди говоре о Богородици, оваплоћењу и рођењу Месије, они се уједно односе и на евхаристију. Фреска Руна у манастиру Грачаници насликана је у олтару — у истој зони сликано је При-

шума. Тако се завршило и Владичино оваплоћење, неосетљиво и невидљиво за обручника (Јосифа) који је живео с Маријом. Пророк овде слика Христово рођење.

[12] 22. децембар, претпразнство Рождества Христова, на повечерју канон, 5. песма, 1. тропар.

[13] Октоих, глас 1, ирмос 9. песме канона.

[14] Октоих, гл. 7, у уторник на јутрењу, канон покајни, други канон, 6. песма, Богородичен.

[15] Октоих, гл. 2, у понедељак на повечерју, канон Богородици, 7. песма, 3. тропар. **Радꙋйсѧ рꙋно ѡдꙋшевленно еже Гедеѡнъ дѣво, превидѣ** (Акатист пресв. Богородици, канон, 6. песма, 2. тропар).

[16] Октоих, гл. 6, у недељу на јутрењу, на слава и ниње сједален после 1. стихословије. Овај текст налази се и у псалтиру с последовањем, Москва 1898, л. 378r и пева се у петак и суботу увече на Бог Господ.

[17] Октоих, гл. 3, на малом повечерју у суботу, канон пресв. Богородици, 7. песма, 2. тропар; уп. P. Heinisch, *Christus der Erlöser im Alten Testament,* Graz-Wien-Köln 1955, 380—381.

[18] 24. март, Служба претпразнству Благовјешченија Богородици, на јутрењи, канон, 4. песма, 2. тропар. На јутрењу Благовести, 4. песма канона, 4. тропар пева се **Ꙗко бо дождь на рꙋно снидетъ на тѧ слово отчее, ꙗко благоволи.**

[19] 25. децембар, Рождество Христово, на јутрењу, 4. песма канона, 3. тропар, творенија кир Козме.

[20] Григорија инока и презвитера Слово на Рођење Богородице, *Великия миней четьи, сентябрь, дни 1—13,* Санктпетербург 1868, 412.

[21] Прва беседа на Успеније Богородице, Migne, PG 96, 713.



Сл. 3.
Руно Гедеоново, манастир Дечани, из протесиса, 1335—1350. године



Сл. 4.
Руно Гедеоново, манастир Дечани, детаљ Лозе Јесејеве

чешће апостола — где се евхаристија свршава и сигурно је за њу везана. Литургија приказује идеју и дело искупљења рода људског и зато се радње односе на поједине догађаје из дела спасења. Цела св. литургија приказује сва дела Исуса Христа: оваплоћење, рођење, смрт, васкрсење, вазнесење на небо и други долазак, каже Никола Кавасила.[22] У антифонима на почетку литургије — чин литургије оглашених — хвали се оваплоћени јединородни Син.[23] Зато псалми који се певају на почетку св. литургије значе прво време ваплоћења Христова, а оно што долази иза њих значи оно што је дошло касније.[24] Песма „Јединородни Сине и Речи божија, бесмртан си, а изволео си да се ради нашега спасења оваплотиш од свете Богородице и увек Деве Марије, и непроменљиво постао си човек...” показује да се оваплоћење Сина божијег остварило, констатујући тако истинитост пророштава која се односе на ваплоћење Исуса Христа.[25] У литургији св. Василија Великог, за време певања песме „Свјат, свјат, свјат Господ Саваот...” — која је канон евхаристије — свештеник чита молитву у којој се слави Бог и његова економија спасења рода људског, и где се, између осталог, каже: **... глаголалъ еси намъ оусты рабъ твоихъ пророкωвъ, предвозвѣщаа намъ хотащее быти спасеніе... егда же пріиде исполненіе временъ, глаголалъ еси намъ самѣмъ сыномъ твоимъ... и ѿ дѣвы сватыа воплощса, истощи себе, зракъ раба пріемъ...**

Текстови тумачења почетка св. литургије и одломак из Василијеве литургије били би довољни да објасне Руно Гедеоново у Грачаници, не само као символ Богородице већ и евхаристије. Навешћу још неке текстове који ће то и потврдити. Пред сипање теплоте, а и за време сипања у путир, а то се врши пред причешће епископа и свештеника у олтару — у олтарској апсиди сликано је причешће апостола — изговара се текст који помиње руно и дажд који је пао на њега. Ђакон подносећи свештенику теплоту, говори: „Благословы, Владыко, святую теплоту”, а свештеник, благосиљајући је, каже: „Теплота вѣры, святаго Духа”. Ђакон, уливајући теплоту у св. путир, каже: „Се снидетъ, яко дождь на руно и яко капля на землю каплющая, всегда...”.[26] Последње речи узете су из псалма 71 (72), 6. По рукописном служабнику бивше петербуршке Духовне академије, № 518, л. 37 (рукопис је из XII века), за време сипање теплоте говори се текст: „Исполненіе С(вята)го Д(у)ха. Смѣшеніе С(вя)таго тела и крови честныя Г(оспод)а нашего І(ису)са Х(ріст)а. Всегда... Дьяконъ въливаетъ водоу г(лаго)ля се. Сънидетъ яко дождь на руно и яко капля на землю каплющая. Всегда...”.[27] Поред овог текста Муретов је пронашао још један сличан текст у словенском служабнику бивше петербуршке Духовне академије, № 524 (не наводи из којег је времена) и у два грчка служабника из XV века које цитира по J. Goar, Εὐχολόγιον, Paris 1674, 97 и 103. По њима, приликом сипања теплоте у путир, између осталог, говори се: „Спадаетъ яко дождь и яко роса каплющая теплоты вѣры С(вята)го Духа”.[28]

Наведени текстови из два словенска и два грчка служабника из средњег века доказују да се Руно Ге-

[22] Уп. Migne, PG 150, 404.

[23] Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, други посебни део, Београд 1966², 66.

[24] Уп. Никола Кавасила, Migne, PG 150, 404.

[25] Уп. Л. Мирковић, *нав. дело*, 67. Благовести су дан када је објављена тајна божија о спасењу света оваплоћењем Логоса, па се у тропару празника тај дан назива почетком нашег спасења (уп. и I Петр. 3, 19—20; Д. Ап. 2, 23; 4, 27—28). Грехом наших прародитеља Адама и Еве створена је провалија између неба и земље; Христовим рођењем је премошћена: земља и небо опет су сједињени, а човек је, оваплоћењем Бога, узнесен на небо (25. децембар, Рождество Христово, стихира на литији).

[26] А. Дмитриевский, *Богослужение в русской церкви за первые пять веков*, Православный Собеседник, 1882, декабрь, 383. Дмитријевски на стр. 380 каже да се у XIII веку број молитава проширио, а као пример наводи молитву при сипању теплоте.

[27] С. Д. Муретов, *Последование проскомидии, великого входа и причащения в славяно-русских служебниках XII—XIV вв.*, Москва 1897, 37.

[28] Исти, *Исторический обзор чинопоследования проскомидии, Чтения в Обществе любителей духовного просвѣщения*, Москва 1893, июнь, 748. У другом издању Goarовог Εὐχολόγιον-а, Venetiis MDCCXXX, 82, то место гласи: Καὶ πάλιν ὁ διάκονος εἰσκομήσας τὸ ζέον φησί. Εὐλόγησον δέσποτα τὴν ἁγίαν ζέσιν. Καὶ εὐλογῶν αὐτὸ λέγει. Ζέσις πίστεως πνεύματος ἁγίου. Καὶ ἐκχέων εἰς τὸ ἅγιον ποτήριον λέγει. Καταβήσεται ὡς ὑετὸς ἐπὶ πόκον, καὶ ὡς σταγών.

Из Христовог прободеног ребра потекла је крв и вода. Теплота се улива у путир пред само причешће да би се сједињењем тела и крви Спаситељеве добила топла моћ, а приликом причешћивања стекао осећај као да се причешћује крвљу живог Христа, која тече из прободеног ребра (Псеудо Герман, Migne, PG 98, 449). По Симеону Солунском, свештеник улива у путир топлу воду, а то чини у знак да је мртво тело Господа, после одељења душе, остало животворно и да су све снаге Духа остале у њему. Пошто топла вода има животворну снагу, то се она пред причешће улива са том сврхом, да бисмо ми, дотичући се уснама путира и причешћујући се крвљу, пили као из животворног ребра (Migne, PG 155, 741). Раније смо видели да се теплота која се улива у путир пореди са даждом и росом који су пали на руно Гедеоново.

деоново у олтару манастира Грачанице не односи само на Богородицу, која је у медаљону сликана, већ првенствено на евхаристију која се врши у олтару. Теплота, која се сипа пред причешће свештеника у путир, по наведеним текстовима служабника, пореди се са росом и даждом који су пали на руно Гедеоново. Сликајући Причешће апостола у олтарској апсиди Грачанице, а у продужетку, на северном и јужном зиду олтара, по три сцене старозаветних симвoла евхаристије [Руно Гедеоново, Премудрост сазида себи дом, Скинија (које су уједно и символи Богородице), Гостољубље Аврамово (Света Тројица), Аврам позива три анђела и Жртва Аврамова] и наручилац и сликар су показали њихову везу са евхаристијом. Унутрашњи смисао старозаветних и новозаветних композиција разумљив је ако се уоче главне идеје које су грачаничког епископа водиле при распореду живописа у олтару цркве. Свака сцена за себе и све оне заједно саопштавају мноштво богословских мисли, схватања и, изнад свега, дух свога времена, ученост високе јерархије и њено бављење богословским проблемима црквеног живописа. Фреске у олтару Грачанице имају дубоку литургијску садржину коју у српском сликарству XIV века не срећемо нигде.

У протесису манастира Дечана Руно Гедеоново је приказано у сажетијем облику: падање росе и цеђење руна су у једној сцени. Њега, као и у Грачаници, треба објаснити истом символиком и текстовима којима се објашњава грачаничка представа. Сликано је на источном зиду протесиса, између олтарске апсиде и нише протесиса, па је природно да се тумачи као символ евхаристије; утолико пре што је у ниши протесиса, испод прозора, у првој зони приказан Агнец. Северно од њега је св. Арсеније I, архиепископ српски, са главом подигнутом према Агнецу, кога благосиља десном руком, док у левој држи путир. Према њему, јужно од прозора, је св. Сава I, архиепископ српски, који десном руком благосиља Агнеца, а у левој држи еванђеље.[29] У другој зони нише протесиса приказана је Богородица са раширеним рукама, с обе стране клањају јој се арханђели Михаило и Гаврило обучени као владаоци. У трећој зони нише су три јереја који благосиљају Богородицу (на столу су два суда с хлебом); изнад њих, у четвртој зони, је часна трпеза са дискосом и путиром, иза које се налази херувим. Лево и десно од трпезе приказан је по један арханђео; у врху нише је Христос Емануил, који обема рукама благосиља дискос и путир.[30] Руно Гедеоново у Дечанима је символ евхаристије као и у манастиру Грачаници. Уколико баш желимо да их делимо (иако то није потребно), јер је дечанско Руно сликано у протесису, а не у олтару, као у Грачаници, оно се може објаснити символиком „дискоса и путира" (насликаних у ниши протесиса), који приказују онај дискос са гумна руна Гедеонова (Суд. 6, 37—38). „И као што је тамо роса без шума пала на руно, тако овде на дискос, на хлеб [и путир] нисходи невидљиво благодат Св. Тројице".[31]

У току св. литургије, у возгласима и појединим молитвама, епископ и свештеник се обраћају Св. Тројици. У току канона евхаристије служашчи се у појединим молитвама обраћа Богу Оцу, Сину и Св. Духу. У молитви praefatio говори се о творачкој делатности Бога Оца; следеће молитве sanctus и anamnesis прослављају искупитељски подвиг оваплоћеног Сина, а у молитви epiclesis призива се Св. дух.[32] Јер, Син божији је страдао са сагласношћу Бога Оца и садејством Св. духа.

Руно Гедеоново у Дечанима насликано је у веома разгранатој Лози Јесејевој, као један од символа Богородичиног рађања Христа. Исту символику има Руно Гедеоново у припрати манастира Леснова (на руну је насликана Богородица у медаљону)[33] и у манастиру Хиландару.[34] На хиландарској фресци је наглашено да је Христос (сликан у сегменту неба као Емануил) сишао као роса на руно и оваплотио се од Богородице. Господ што је учинио чудо с руном Гедеоновим исти је онај који се оваплотио — Бог Логос, друго лице Св. тројице. Композицију у Хиландару објашњава једна црквена песма из службе претпразнства Рождества Христова: **Нынѣ древнѧѧ разрѣшютсѧ ѩвленїѧ: прїѧтъ бо во оутробѣ дѣва... И роса нынѣ Гедеѡнова на земли пролїѧсѧ, людїе возопїемъ: царъ Ісраилевъ Хрїстосъ приходитъ.**[35]

Композиције Руна Гедеоновог у српском средњовековном сликарству имају више символичних значења. Руно је символ Богородице и њеног непорочног зачећа и рађања Христа. Капи росе или дажда које су пале на руно символ су Христа. Фреска Руна Гедеоновог у олтару манастира Грачанице није само символ Богородице већ првенствено евхаристије и благодати Божије која у њој дејствује. Руно Гедеоново у протесису манастира Дечана само је символ евхаристије. Ова два приказа Руна у српском средњовековном сликарству проширили су и допунили његову символику, која се код нас више неће поновити.

---

[29] В. Петковић, *Манастир Дечани*, II, 22, таб. CXLVI.

[30] *Исто*, 55, таб. CCLI и CCLXXXIV.

[31] С. Д. Муретов, *Поминоване безплотных сил на проскомидии*, Москва 1897, 27—28. Благодат означава сваки дар без заслуга, који се људима дарује ради спасоносних заслуга Исуса Христа (Еф. 2, 8), који је био пун благодати (Јов. 1, 14); она је дарована кроз Христа (Рим. 1, 7; I Кор. 1, 3; II Кор. 1, 2; Еф. 1, 2). Извор благодати је Св. тројица, њу даје Бог Отац ради заслуга Бога Сина, а саопштава је Св. дух.

[32] Архимандрит Киприан, *Евхаристия*, Париж 1947, 217.

[33] N. L. Okunev, *Lesnovo*, 239. Руно Гедеоново из манастира Пиве, живопис је из 1604—1606. године (С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 199), не спада у временски оквир овог рада, а његова символика је лако објашњива.

[34] В. Петковић, *Преглед црквених споменика*, 340.

[35] 22. децембар, прва стихира на Хвалите. До оваплоћења Бога постојао је расцеп и провалија између неба и земље, али је Господ својим оваплоћењем сјединио небески свет са земаљским и постао њихова заједничка глава, каже св. Јован Златоусти (Migne, PG 62, 15).

Јанко Радовановић

La Toison de Gédéon dans la peinture serbe du Moyen âge

L'auteur interprète dans son travail l'iconographie de la Toison de Gédéon dans quatre monastères serbes de la première moitié du XIV^e siècle: Chilandar, Gračanica, Dečani et Lesnovo. A Gračanica, la Toison de Gédéon est peinte dans le bêma, sur le mur nord, à côté de la composition représentant la Sagesse s'est bâti un temple et l'Arche de l'Alliance, qui sont non seulement le symbole de la Vierge mais aussi de l'eucharistie. Sur le mur sud on voit trois compositions de la vie d'Abraham: la Phyloxénie d'Abraham (la sainte Trinité), Abraham invite les trois anges, et le Sacrifice d'Abraham, symboles de l'eucharistie. Ces six compositions se trouvent tout à côté de la scène représentant la Communion des Apôtres par la chair et le sang.

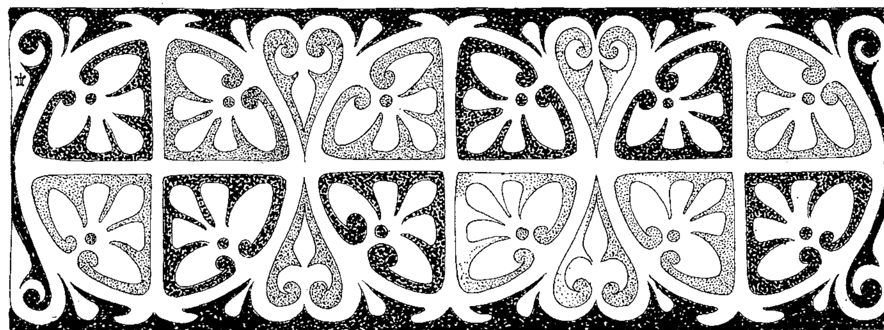
Les textes des livres liturgiques ont interpreté la toison comme un symbole de la Vierge, et la rosée qui est tombée sur la toison comme le symbole du Christ. Sur les fresques où se trouve le médaillon de la Vierge avec les symboles de l'Ancien Testament, la composition ne se rapporte pas seulement à la Vierge mais aussi au Christ qu'elle a mis au monde.

Tandis que la Toison de Gédéon à Gračanica se trouve dans le bêma, à Dečani elle est dans la prothèse, ce qui prouve qu'elle n'est pas seulement le symbole de la Vierge mais aussi de l'eucharistie. L'incarnation et la naissance du Christ de la Vierge — les historiens de l'art sont le plus souvent d'avis que la Toison est leur symbole — se rattachent aux actes du début de la sainte liturgie, de même qu'une prière de la liturgie de saint Basile le Grand. Cependant, dans deux anciens liturgiarions slaves (l'un est du XII^e siècle) et deux liturgiarions grecs du XV^e siècle, au moment de verser dans le calice avant la communion du prêtre et du diacre la »teplota«, on prononce également le texte suivant: Се снидет яко дождь на руно и яко капля на землю каплющая всегда . . .

Ce texte dans lequel les gouttes de la »teplota« sont comparées à la rosée ou la pluie qui est tombée sur la toison de Gédéon, et sur le bêma où sont peintes les fresques, confirment que la Toison de Gédéon est dans les deux monastères mentionnés, en premier lieu, le symbole de l'eucharistie.

La Toison de Gédéon dans l'Arbre de Jessé à Dečani de même que la Toison de Gédéon dans le narthex du monastère Chilandar et à Lesnovo est le symbole de l'incarnation du Christ et de sa naissance de la Vierge. Les symboles de la Toison de Gédéon sont à interpréter d'après l'emplacement de la composition. Lorsque cette scène de l'Ancien Testament se trouve dans le bêma, il s'agit certainement d'une préfiguration de l'eucharistie, dans le narthex de l'église c'est le symbole de la Vierge ou du Christ.

Janko Radovanović



Охридски сликар Константин и његов син Јован

Зидни украс параклиса св. Јована Претече у охридској Светој Софији, изнад степеништа које везује унутрашњи нартекс са простором на спрату, исцрпније је разматран једино у вези са његовом ктиторском композицијом.[1] Раскошно одевени, данас делимично оштећени ликови омогућили су да се живопис доста одређено датује у године између 1347. и 1350, а затим пружили основу да се изведе више драгоцених закључака о приликама у којима је он настао. Појава Јована Оливера у улози ктитора у средишту охридске дијецезе, први пут са високом титулом деспота, и представа архиепископа Николе са белешком „први из Србије" покренуле су шира, како друштвено-политичка тако и црквено-правна питања у вези са простирањем и учвршћењем српске власти у Македонији.[2] Уметничка грађа појавила се овде као извор првог реда за разјашњавање низа сложених проблема.

Студија ликовних особина живописа у Оливеровој капели добила је до сада мало простора. У суседству добро очуваних дела изузетне вредности сликара Јована Теоријаноса на истом спрату, фреске малог параклиса стекле су само уопштену и скромну оцену. У извесној мери томе су свакако допринела и оштећења која су захватила највећи део површина у унутрашњости, док је рушење јужног зида неповратно однело све представе које су се на њему налазиле. Карактер ових зидних слика и њихово место у уметничкој делатности средином XIV века ускоро ће свакако бити ближе одређен у ширим приказима охридског сликарства, који се очекују.[3] Због тога се наша пажња овде сужава само на занимљиве белешке у отвору северног зида и личности које су учествовале у извођењу сликаног украса. Садржина ових доста опширних записа није измакла пажњи истраживача, али није у целини прочитана. Извесну тешкоћу причињавала је и околност што је завршетак доњег дужег од два главна текста био заклоњен дрвеним оквиром прозора, постављеним приликом конзервације споменика пре двадесетак година. Предусретљивошћу охридског Завода за заштиту споменика културе, прозорски рам је овога лета привремено уклоњен, тако да је омогућено потпуније читање записа. Поједини његови делови доста су оштећени или прекривени слојем шалитре коју је изазвала спољна влага.[4] Због тога се овде, уз непосредно начињени препис, доноси и копија целине коју је, на основу новог читања и низа фотографских снимака, с пуно пажње и разумевања начинио колега Драгомир Тодоровић.

На белом уоквиреном пољу, које заузима готово читаву површину леве стране отвора, у дебљини зида, насликан је голготски крст уобичајеног изгледа са разлисталим подножјем. Око његових горњих кракова исписана је позната магична формула која је најчешће пратила апотропејско значење ове представе: *Исус Христос побеђује.*[5] У средњем делу, с једне и друге стране крста, мркоцрвеним тоном забележене су речи: *Христоносни крсте мој, чувару мој неразрушиви*, а у продужетку: *Молитва раба Божијег Константина.*[6] Ниже, испод степенасте основе крста, сасвим при дну поља, истом руком додата је белешка чији је десни крај највише оштећен и покривен кречном наслагом: *Јован, грешник и предводник хора. Подржи мени* (sic), *Господе, ипођакона.*[7]

У истој висини са завршетком последњег записа — само црном бојом и другим рукописом, али још на свежем малтеру — додато је објашњење: *Син сликарев.*[8] Дописана испод Јовановог имена, последња белешка очевидно је указивала на његово сродство са Константином чије је име горе назначено. Истина, у запису о Константину није био истакнут његов сликарски позив, али карактер напомене и њено место, чак и без накнадног објашњења, упућују на закључак да је реч о аутору зидног украса. С правом су због тога већ Мирјана и Радивоје Љубинковић, први опазивши текст са Константиновим именом, претпоставили да је у питању сликар параклиса, иако тада није била прочитана белешка у доњем делу која на то непосредније указује.[9]

---

[1] Б. Мано-Зиси, *Св. Софија у Охриду,* Старинар 6 (1931) 129—130; Б. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава,* Споменик 87 (1938) 13—15; Б. Стричевић, *Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота у XIV веку,* Старинар 7—8 (1956—1957, обј. 1958) 120; Р. Љубинковић — М. Ћоровић-Љубинковић, *Средновековното сликарство во Охрид,* Зборник на трудови, изд. Народен музеј во Охрид, Охрид 1961, 130—131. У широком прегледу племићког костима XIV века изглед Оливерове породице у Охриду добио је посебно место: Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена,* Београд 1953, 52—53.

[2] Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама,* Београд 1960, 160; В. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду,* Београд 1963, стр. VIII—IX; Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида, 2. О архиепископу Николи и његовим портретима,* Зборник за ликовне уметности МС 2 (Нови Сад 1966) 212—214; В. Ђурић, *Три догађаја у српској држави и њихов одјек у сликарству. 2. Помирење Охридске архиепископије са Српском црквом и династијом,* Зборник за ликовне уметности МС 4 (Нови Сад 1968) 78; Ц. Грозданов, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку. 3. Крајков портрет и датовање Оливерове капеле,* Зборник за ликовне уметности МС 5 (1969) 49—53.

[3] У штампи се већ налази књига професора В. Ђурића, *Византијске фреске у Југославији,* са посебним поглављем посвећеним охридском сликарству, док колега Ц. Грозданов приводи крају рад на својој докторској дисертацији *Охридско зидно сликарство XIV века.*

[4] Као и у другим приликама, Завод за заштиту споменика културе у Охриду љубазно ми је пружио помоћ на којој му изражавам топлу захвалност.

[5] Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς νικᾶ

[6] Χριστοφῶρε στ(αυ)ρέ μου, φυλακτήρ μου ἄρρηκτε. Δέ(ησις) τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ Κωνστα⟨ν⟩τ⟨ί⟩νου.

[7] Ἰω(άννης) ὁ ἁμαρτολὸς καὶ χορικοπρόφορο(ς). Στηρι(ξον) μ⟨ο⟩ι, Κύριε, τὸν ὑποδιακονον. — У разрешавању последњих речи, које су делимично забележене и у скраћеницама, пријатељски су ми помогли професор Фрањо Баришић и колега Сотириос Кисас. Срдачно им захваљујем.

[8] Υἱός τοῦ ιστοριογράφου.

[9] Р. Љубинковић — М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело,* 131.

Оба основна текста — остављамо овде по страни кратку последњу белешку о сродству Јована са Константином — исписана су минускулним писмом уз извесне елементе мајускуле. Међу њима се, додуше, не могу лако уочити сасвим подударна решења, али поређење у целини не оставља места сумњи да је иста рука исписала обе белешке. То свакако значи да једна од две наведене личности није сама забележила своје име. Више разлога при томе наводи на закључак да је записе оставио ипођакон Јован, а не његов отац, сликар Константин: писац је, пре свега, само уз своје, а никако уз туђе име могао да наведе израз „грешник"; даље, највише података односи се на Јована и управо је запис са његовим именом — у знак смерности — стављен у доњи део поља и исписан нешто ситнијим словима; најзад, Јован је, с обзиром на карактер свога позива, могао бити вичнији писању од свога оца, тако да његово учешће у овом послу није нимало необично. Посебне пажње вредно је да се натписи на фрескама по карактеру писма подударају са белешкама око крста. Данас, истина, нисмо у прилици да испитамо све сачуване текстове који су пратили представе у капели св. Јована, али је сасвим сигурно да бар један њихов део потиче од исте руке: довољно је упоредити објашњења изнад приказа полагања у гроб тела Јована Претече са наведеним записима у прозору да се то сасвим поуздано утврди. Као што је познато, сликари нису увек сами исписивали сигнатуре на својим делима.[10] Образованији и вештији у том послу, локални писари нису ретко сарађивали са уметницима,[11] а мајстор Константин је био у прилици да му управо син у раду помогне. Због тога, кратка напомена о сликаревом сину — забележена другим, слабијим рукописом у доњем делу — чини вероватном мисао да је управо сâм сликар Константин, опазивши да није назначено његово сродство са Јованом, у посебној белешци истакао да је реч о његовом сину.



Крст са белешкама сликара Константина и његовог сина Јована, Оливерова капела, Света Софија у Охриду

Белешка у Оливеровој капели, иако оскудна у вестима, не оставља отвореним питање, где се Јован налазио на дужности хорикопрофора. Не само због тога што су у катедралном храму ритуал и вештина појања у оквиру богослужења посебно били неговани него и због околности да се Јован овде потписао без додатних објашњења — што би се могло очекивати да је живео у неком другом духовном центру (у манастиру св. Климента или Богородице Перивлепте у Охриду, на пример) — може се са доста вероватноће узети да је поменуту дужност обављао управо у охридској Великој цркви.

Звање хорикопрофора (предводника хора), истакнуто у првом делу доњег записа, није нам познато у историји византијске музике.[12] По значењу речи могле би му бити блиске дужности доместика, протопсалта, мајстора, протоканонарха или канонарха, поред лампадарија, примикирија и др. Највише података о саставима музичких хорова и различитим звањима у церемонијалу у којем су они учествовали пружају данас прикази живота византијског двора и патријаршијског клира.[13] Познате су тако дужности појединих учесника у разним приликама, описан је чак изглед одеће коју су тада носили, а понегде су сачуване и њихове представе, али још увек нису сасвим јасне посебне одлике одређених достојанстава. Чак ни садржајем најбогатији и временски најближи хорикопрофору Јовану, састав Псеудо-Кодина не само да не спомиње ово звање него не доноси довољно дефинисане функције појединаца у оквиру хора ни када објашњава њихову улогу у одређеним свечано-

---

[10] V. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle (Symposium de Sopoćani), Beograd 1967, 155, n. 43, 157—158, n. 53.

[11] У Марковом манастиру, на пример, откривени су потписи Манише и дијака Јована Бугарина — С. Спироски, *Резултати од конзерваторските работи на фреско-живописот во црквата Свети Димитрија — Марков Манастир*, Гласник на Институтот за национална историја XV 2 (Скопје 1971) 241—243 — који су, према истраживању В. Ђурића, сарађивали са сликарима на зидној декорацији, исписујући текстове. Маниша је, наиме, био познат као преписивач књига, својом делатношћу везан управо за Марков манастир, док је Јован Бугарин већ у потпису назначио да је по занимању дијак — В. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, Зборник за ликовне уметности МС 8 (1972) 156—157 (са старијом литературом).

[12] Пријатељску захвалност дугујем дру Димитрију Стефановићу, научном сараднику Музиколошког института, који ме је обавестио о новијим резултатима истраживања у овој области.

[13] Χ. Γ. Πατρινέλης, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Α'. Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι τῆς Μεγάλης ἐκκλησίας (1453-1821), Μνημοσύνη τῆς Ἑταιρείας ἱστορικῶν σπουδῶν ἐπὶ τοῦ νεωτέρου ἑλληνισμοῦ, Β' (Ἀθῆναι 1969) 64—93 (са старијом литературом).



Рођење св. Јована Претече, Оливерова капела, Света Софија у Охриду

стима.[14] Како су се, с друге стране, међусобно разликовали и састави патријаршијског и царског клира — при чему се последњи још делио на царев и царичин — под истим титулама криле су се понекад различите дужности и, обрнуто, особе са различитим звањима вршиле су исте или одговарајуће послове. Због тога међу звањима познатим из историје византијске музике у овом тренутку не бисмо могли истаћи ниједно које би поуздано одговарало „предводнику хора" из Охрида, тим пре што нам ни његова непосредна улога у музичком извођењу није позната. Доцнији, често сасвим одређени помени појединих служби такође не би могли да буду сигурна сведочанства, с обзиром да се у поствизантијском периоду њихов карактер у знатној мери, понекад чак и суштински мењао. На крају, није искључено да дужност хорикопрофора у институцијама византијске престонице уопште није постојала под истим именом и да је била везана за организацију епархијских цркава или само појединих међу њима. Могућно је, дакле, да је у питању био само домаћи охридски назив за одређену функцију.

Извори за историју Охридске архиепископије у XIV веку нису сачували непосредне вести о звањима и дужностима у вези са музиком која се неговала у Великој цркви, па ни о њиховом положају у хијерархији архиепископског административног апарата. Столеће пре тога, међутим, Димитрије Хоматијан је у своме одговору Константину Кавасили, тада још митрополиту Драча, изложио преглед достојанстава у средишту црквене управе, наводећи дуги списак од преко тридесет звања, међу којима је известан број био везан за учешће хора у богослужењу.[15] Тешко би се, додуше, могло претпоставити да је навели састав у свему представљао слику охридског архиепископског двора. Хоматијанова лествица пре је начелни преглед одговарајућих функција које је он добро познавао. У своме излагању Хоматијан се ослањао на распоред и односе у патријаршијској управи, па је тако унео и звања чије су дужности изричито биле везане за присуство патријарха. Према Хоматијану, титуле из састава архијерејске управе, зависно од свога места у хијерархији, одговарале су различитим црквеним чиновима, док су сва звања у вези са хором припадала чину анагноста. У Хоматијановом прегледу то су били доместици десног и левог хора, лаосинакти, доместик певача (који је називан и протопсалтом), примикирије анагноста, архонт кондака, протоканонарх и хартуларији великог сакелија и скевофилакса.[16]

Као што је истакнуто, не може се са сигурношћу сматрати да су све наведене дужности постојале и у Охридској архиепископији у првој половини XIII века, иако је управо у ово време — с обзиром на политичке и црквене прилике, као и високи лични ауторитет Димитрија Хоматијана — она представљала врло развијено средиште. Још мање знамо који је обим управног апарата имала Охридска црква у следећем столећу. Од звања која је забележио Хоматијан доцније се спомињу једино доместици, и то тек у прегледу архиепископског клира из краја XVII века.[17] Број административних и других служби у врху Охридске цркве био је у то време већ знатно смањен, мада је још увек подразумевао петнаестак дужности са сасвим одређеним местима у хијерархији, распоређеним у три скупине. Први и други доместик имали су у овој лествици треће и четврто место у оквиру треће, задње пентаде.

---

[14] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, éd. J. Verpeaux, Paris 1966.

[15] J. Pitra, *Analecta sacra et classica spicilegio Solesmensi parata*, VI, Roma 1891, col. 653—656.

[16] Ibidem, col. 655.

[17] И. Снегаров, *История на Охридската Архиепископия-Патриаршия от падането ѝ под Турците до нейното унищожение (1394—1767 г.)*, II, София 1932, 375.

Слика администрације показује да су све титуле вишег ранга од доместика заузимали јереји или јеромонаси, док доместици нису имали назначене никакве црквене чинове. Како су, с друге стране, у другој половини XIII века и знатно виша достојанства референдара и хартофилакса у Охридској цркви била везана за ђаконе,[18] сасвим је разумљиво да се дужност хорикопрофора у капели Јована Претече јавила уз чин ипођакона.

Вест о предводнику хора у охридској катедрали представља за сада усамљен траг о неговању музичке вештине у овом значајном црквено-административном средишту крајем прве половине XIV века. Можда ће она подстаћи да се још једном размотре извори који би могли да осветле ову мало познату страну средњовековног стваралаштва у образованој охридској средини, на чијем су се челу, по традицији, налазили одабрани представници клира и у којој је музика била део обавезног обреда.

Помен сликара Константина у Оливеровој капели омогућује да се знатно одређеније говори о носиоцима обновљене делатности у Охриду средином XIV века. С изузетком Малих светих врача, чији нам ктитор није познат, готово сва дела овог доба везана су за личност архиепископа Николе и охридску Велику цркву — од Св. Николе Болничког, преко параклиса деспота Јована Оливера, до просторâ изнад унутрашње припрате Свете Софије и њеног егзонартекса. Истина, одлике рада сликара Константина дозволиле би да се његова личност одвоји од дела Јована Теоријаноса у суседном простору на спрату и да нису овде остале белешке са њиховим именима, само би место Константина у охридској средини било мање познато. Тешко је рећи где су стекли своје образовање мајстори који су се појавили на охридској уметничкој сцени четрдесетих година XIV века, али је већ уочено да се Константин у тражењу иконографских решења ослањао на старије охридске узоре. Тако је сложена композиција рођења Јована Претече највећим делом поновила изглед пола столећа старијег Рођења Богородице из цркве Богородице Перивлепте.[19] Можда ће испитивање целине открити још коју позајмицу из репертоара старијих споменика или аналогију са остварењима истог доба. У сваком случају, записи у Светој Софији упућују на мисао да је Константин дуже боравио у Охриду него Јован Теоријанос који је овде сигурно радио не само у катедралној цркви него и у Малим светим врачима.[20] Као снажнији уметник, формиран на страни, који се очигледно није користио старијим локалним искуствима, Теоријанос се, изгледа, само кратко задржао у охридској средини, али је ипак знатно утицао на њено сликарство. Мајстор Константин, међутим, иако није представљао изданак домаће средине, присније се, по свему судећи, везао за Охрид, где је живео са својом породицом и преузимао узоре из његових богатих ризница.

[18] В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 17, 76; K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, 556; Ф. Баришић, *Два грчка натписа из Манастира и Струге*, Зборник радова Византолошког института VIII 2 (1964) 13—27; Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, 86; Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, Зборник за ликовне уметности МС 3 (1967) 58. — У поменутој листи административног апарата Охридске архиепископије из 1690. године звање референдара заузимало је претпоследње и последње место у другој пентади, док је титула великог хартофилакса имала четврто место у првој пентади (И. Снегаров, *нав. дело*, 375).

[19] Р. Љубинковић — М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 130.

[20] В. Ђурић, *Црква Свете Софије*, стр. X.

Гојко Суботић

Le peintre d'Ochrid Constantin et son fils Jean

Dans la chapelle de Saint-Jean le Prodrome, à l'étage de l'église Sainte-Sophie d'Ochrid, d'intéressantes notes se trouvent conservées dans l'ouverture du mur nord, notes qui mentionnent les personnages engagés pour la décoration peinte vers le milieu du XIVe siècle. Certaines parties de l'inscription sont assez endommagées, ou bien recouvertes encore de salpêtre. Sur un plan encadré de blanc (v. dessin) est peinte la croix du calvaire à pied fleurancé, tandis que, autour de ses branches, de part et d'autre de la croix, est tracée en tons bruns-rouges la formule: *Jéssus Christ vainc*. Dans la partie médiane, de part et d'autre de la croix, on lit les mots suivants: *Croix, qui porte le Christ, mon gardien indestructible*, et dans la suite: *Prière du serviteur de Dieu, Constantin*. Aux pieds de la croix, tout au bas du plan, on voit tracée de la même main *Jean, pécheur et choricoprophoros* (conducteur du choeur); *soutiens-moi, Seigneur, l'hypodiacre*, et à la même hauteur avec la fin de la dernière inscription on lit, seulement écrit en noire et d'une écriture différente: *Le fils du peintre* (voir notes sous le texte № 5, 6, 7 et 8 avec les inscriptions en grec). La dernière note, à côté du nom de Jean, indique manifestement ses liens de parenté avec Constantin. Ceci confirme l'hypothèse déjà avancée que Constantin est l'auteur des fresques de la chapelle mentionnée. D'autre part, bien des raisons portent à croire que toutes les inscriptions, à l'exception de la dernière, sont de la main de Jean, et non pas de celle de son père Constantin, car lui seul pouvait entre autres ajouter à côté de son nom Constantin l'épithète »pécheur«.

Les inscriptions cités, par les caractères de l'écriture, concordent avec les inscriptions sur les fresques aujourd'hui dégradées, de sorte qu'il est absolument certain qu'au moins une partie de celles-ci sont l'oeuvre d'un même peintre. Ceci est également une preuve que Jean a collaboré avec son père, pour cette partie du travail. Comme l'on sait, les peintres de fresques s'adressaient parfois aux copistes professionnels, pour que ceux-ci leur tracent les inscriptions des scènes (au Monastère de Marko, par exemple), de sorte qu'il est tout à fait naturel que l'hypodiacre Jean ait aidé son père de cette manière.

Le titre de choricoprophoros à côté du nom de Jean, est inconnu dans l'histoire de la musique byzantine, et il est malaisé de préciser sa signification et son rôle dans l'exécution musicale. Parmi les significations éventuellement correspondantes, ou proches apparaissent les titres de domestique, protopsalte, maître, protocanonarque, ou canonarque etc. Par son emploi, l'hypodiacre Jean était, selon toute probabilité, attaché à Sainte-Sophie, et cela dans l'église cathédrale, où il a laissé sa signature, car le rituel et l'art du chant dans le cadre des offices y étaient particulièrement cultivés.

Parmi les peintres qui ont travaillé à Ochrid vers les années 40 du XIVe siècle, à côté de Constantin, on connaît de nom Jean Theorianos, qui a exécuté les fresques dans l'espace au-dessus du narthex de la cathédrale d'Ochrid, et dont l'influence a été puissante à Ochrid. Il est cependant difficile de dire pour les artistes mentionnés où ils ont reçu leur formation, mais l'on a déjà remarqué que dans la recherche de ses solutions iconographiques, Constantin s'est servi des modèles plus anciens d'Ochrid. Ainsi la scène complexe de la Naissance du Prodrome reproduit en majeure partie l'aspect de la scène qui la précède de 50 ans, celle de la Nativité de la Vierge, à l'église de la Vierge Peribleptos à Ochrid. Les inscriptions de la chapelle du Prodrome conduisent à supposer que Constantin a séjourné plus longtemps à Ochrid, que Jean Theorianos, bien qu'il soit certain que celui a également travaillé non seulement à Sainte-Sophie mais aux Saints-Anargyres (Mali sveti vrači). A en juger par les monuments conservés, Constantin n'est pas du pays, mais il est lié assez intimement à Ochrid. Il y a vécu avec sa famille et a puisé ses modèles dans les riches trésors d'Ochrid.

Gojko Subotić

Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу

Сликарство садашњег источног зида у јужном простору цркве манастира Трескавца, по својој иконографији и стилу, издваја се од осталог живописа из XIV века и представља посебну целину. У линети изнад некадашњих врата сачувано је попрсје Христа, у мањој, јужној ниши је попрсје Богородице, а на северном делу зида ктиторска композиција. Христос, уништених очију, одевен је у светли хитон са наборима окер боје и тамноплави химатион. У левој руци држи украшено јеванђеље, док десном благосиља. На позадини, доле зеленоплавој, горе тамноплавој, види се преправљен натпис (IC XC). Линета је оивичена сликаним украсом. Нешто оштећена Богородица, са тамноплавим огртачем, приказана је са испруженим рукама према Христу. Ниша је такође уоквирена сликаним орнаментима. У ктиторској композицији насликан је брачни пар. На левој страни је портрет жене у ставу молитве. Њено лице је веома оштећено; главу јој украшавају нека врста круне са бисерима и дуги вео који јој пада на рамена. Одевена је у дугу хаљину зелене боје са жутим орнаментима и дугметима на рукаву, огрнута је љубичастим огртачем, који се закопчава на грудима, а обрубљен је жутом траком са орнаментима. Десно је насликан ктитор, млађи човек, дуге мрке косе и браде која се по средини дели на два дела. Одевен је у црвену хаљину са орнаментима окер боје и дугметима на рукавима; опасан је широким, украшеним појасом. Ктитор обема рукама приноси модел капеле Христу, приказано у линети изнад улазних врата. У горњем десном угл из сегмента неба, појављује се рука која благосиљ На веома оштећеној позадини, између два ктиторск портрета, остао је део натписа на грчком језику.

Ктиторска композиција, чији је десни део вр добро очуван, представља сликара као вештог цртач који се трудио да прикаже све битне црте портрети саних. Крупне и близу постављене очи ктитора, испо врло густих и извијених обрва, дугачки нос, при крај проширен и црвен, румени образи и уста, коса и п средини подељена брада извесно су биле његове ка рактеристичне црте. Брижљиво исликана одећа кти тора и његове супруге, као и капела коју ктитор др жи, блага моделација лица мрким тоновима са бели акцентима — обележја су мајстора ове фреске. Ист уметник сликао је и представе Христа и Богородице Иако су Христове очи уништене, моделација је сли чна оној на ктиторском портрету. Светли инкарна са мрким сенкама, белим акцентима и видљивим ру менилом, мрка коса, која у паралелним праменовима уоквирује нешто шире лице, и сажето решени излом љени набори на одећи одају извесну сличност са фре скама у припрати Трескавца.

О овом сликарству као целини није писано. По себну пажњу привлачила је једино добро очувана кти торска композиција са грчким натписом. Први ју ј

Тепчија Градислав и његова жена, ктиторска композиција, фасада бивше јужне капеле, црква манастира Трескавца





описао П. Н. Миљуков.[1] Он је објавио и део грчког натписа, сматрајући да личности на ктиторској композицији представљају краља Милутина и једну од његових жена, вероватно Симониду. О истој фресци писао је Ј. Хаџи-Васиљевић, идентификујући ктиторски пар као цара Стефана Уроша са царицом.[2] С. Томић је био мишљења да је данашња црква у Трескавцу задужбина цара Уроша и да се део очуваног натписа и ктиторски портрет односе на цара Уроша.[3] В. Петковић је, дајући опширан опис ктиторске композиције, претпоставио да је реч о портрету неког деспота или севастократора са супругом.[4] У својим истраживањима Ј. Ковачевић се задржао на испитивању одеће коју носе ктитор и његова супруга. Према његовом читању натписа, ктитор је носио титулу севастократора, док је за ношњу установио да је типична за средину XIV века.[5]

После ових испитивања остало је, ипак, отворено питање, ко су личности портретисаних у Трескавцу. Пажљиво испитивање оштећеног натписа уз ктиторски портрет показало је да се, сем сачувана последња два реда, може прочитати и трећи ред одоздо. Према нашем читању цео сачувани део натписа гласи:

τοῦ τεπέτζηα
καὶ κτήτορος
τοῦδε τοῦ ναοῦ.



ΤΟΥ ΤΕΠΕΤΖΗΑ
ΚΑΙ ΚΤΗΤΟΡΟϹ:·
ΤΟΥΔΕΤΟΥΝΑΟΥ

Натпис крај лика тепчије Градислава (горе) са реконструкцијом оштећених места (доле) (цртеж Д. Тодоровића)

Како није сачуван део натписа са именом, значајан податак представља титула тепчије коју је ктитор носио. Само порекло речи тепчија различито је објашњавано. Назив се појављује у словенском, латинском и грчком језику.[6] Титулу тепчије и великог тепчије имали су високи достојанственици на хрватском, српском и босанском двору. О дужности тепчије постојала су различита мишљења: да носи и придржава краљев скиптар, да подразумева војно старешинство над владаревим оружаним људима и телесном стражом.[7] Најновија истраживања су показала да су послови тепчије најтешње везани за владарев посед, односно да тепчија утврђује међе владаревог поседа, управља њиме, има судска овлашћења и у хијерархији цивилне управе је одмах после казнаца.[8]

Титула је позната у Хрватској у XI веку, када је тепчија био високи дворски чиновник, који се наводио одмах после бискупа, и који је вршио дужност канцелара.[9]

У Србији се, у време краља Владислава, помиње у запису на једном минеју велики тепчија Обрад.[10] У



Христос,
линета изнад зазиданог улаза у капелу,
фасада бивше јужне капеле,
црква манастира Трескавца

---

[1] П. Н. Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе IV (София 1899) 112—113.

[2] Ј. Хаџи-Васиљевић, *Прилеп и његова околина*, Изд. Чупићеве задужбине, L, Београд 1902, 84.

[3] С. Томић, *Манастир Трескавац*, Дело 15 (Београд 1910) 267.

[4] В. Петковић, *Трескавац*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка (Ст. Станојевић), IV, Загреб 1929, 859. В. Петковић скоро исти текст понавља у *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 327—328.

[5] Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Студије из историје средњовековне културе Балкана, Посебна издања САН, књ. CCXV, Историјски институт, књ. 4, Београд 1953, 48—49, 174—176.

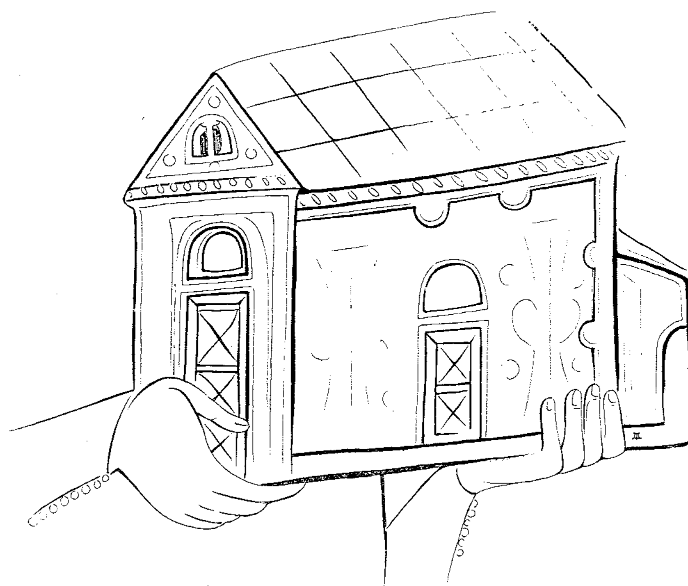
[6] На словенском језику се јављају облици тепчьиа, тепьчии, тепци, тепачиа, тефачиа на латинском tepizo, tepci, tepzii, teriço, teriçone, tepacnius: Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, III, Београд 1863—1864, 288—289; *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU, sv. 75, Zagreb 1962, 207, 210, V. Mažuranić, *Prinosi za hrvatski pravno-povjestni rječnik*, VI—X, Zagreb 1908, 1446—1448.

[7] Ć. Truhelka, *Državno i sudbeno ustrojstvo Bosne u doba prije Turaka*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini XIII (Sarajevo 1901) 105; С. Новаковић, *Византиски чинови и титуле у српским земљама од XI—XV века*, Глас СКА 78, други разред 47 (Београд 1908) 199; В. Мошин, *Византиски утицај у Србији у XIV веку*, Југословенски историски часопис III 1—4 (Београд 1937) 152—156.

[8] М. Благојевић, *Тепчије у средњовековној Србији, Босни и Хрватској*, Историјски часопис XXII (предато за штампу). Љубазношћу др М. Благојевића била сам упозната са резултатима истраживања пре њиховог објављивања.

[9] С. Новаковић, *н. д.*, 199. У Хрватској у XI веку помињу се Boleslavus tepzi 1062. године, Dominicus tepzi curialis comitis 1076. и 1078. године и други: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, JAZU*, 210, V. Mažuranić, *н. д.*, 1446—1448.

[10] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Београд 1902, 6, бр. 14.



Модел капеле тепчије Градислава (цртеж Д. Тодоровића)

другом делу истог рукописа каже се да је писан госпожи боголюбивои тепчинои Радославѣ, око 1330. године, у време великог тепчије српског Мишљена, који је сазидао себи гробницу на Глодѣхь, живописао њену унутрашњост, дао дарове и обновио манастир Св. апостола.[11] Даље има података о тепчији Хардомилу из времена краља Милутина.[12] У повељи Стефана Дечанског, којом потврђује права Дубровчана на слободну трговину, из 1326. године, наводи се тепчија Владоје.[13] Титула тепчије се појављује после казнаца, а пре војводе у повељи Стефана Дечанског, издатој при оснивању манастира Дечана.[14]

У Босни се око 1240. године наводи тепчија Радоња, одмах после војводе, а пре пехарника, као значајна личност великог бана босанског Матије Нинослава.[15] У једном писму бана Твртка,[16] из године 1354, исписано је име тепчије Ивана, после бана Твртка, његове мајке и казнаца Болеслава, а тепчије Сладоја у једној Твртковој повељи из 1367. године.[17]

У Херцеговини има података о тепчији Стипку Друговићу или Чихорићу од 1334. до 1369,[18] и између 1377. и 1391. године, када је настао натпис с његовим именом на надгробном камену у Величанима.[19] У повељама босанског краља Стефана Дабише, из 1392, 1394. и 1395, као и у повељи његове жене, краљице Јелене, из 1397. године помиње се тепчија Батало са браћом.[20] Исти тепчија, са породицом, наведен је и 1393. године у запису на једном јеванђељу.[21] О тепчији Баталу такође постоје подаци у повељама краља Стефана Остоје из 1398, 1399. и 1400. године.[22]

У вези са манастиром Трескавцем постоје подаци о тепчији Градиславу. Према другој по реду повељи краља Душана, издатој Трескавцу између 1336. и 1345. године, он је манастиру поклонио селиште Бела Водица: (С)елише Бѣла водица сь всѣми правинами, що приложи тепци Градиславь.[23] Даровано селиште Бела

[11] Исто, I, 27, бр. 58.

[12] С. Новаковић, *н. д.*, 201—204.

[13] Исто, 201.

[14] Fr. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii,* Viennae 1858, 99.

[15] Исто, 28.

[16] С. Новаковић, *н. д.*, 202—204.

[17] Fr. Miklosich, *н. д.*, 176.

[18] С. Новаковић, *н. д.*, 202—204.

[19] Љ. Стојановић, *н. д.*, I, 56, бр. 176.

[20] Fr. Miklosich, *н. д.*, 222, 224, 225, 226, 229.

[21] Љ. Стојановић, *н. д.*, I, 57, бр. 179.

[22] Fr. Miklosich, *н. д.*, 232, 234, 236, 249.

[23] Б. Даничић, *Три србске хрисовулѣ: а) краля Стефана IV, б) цара Лазара Хиландару 1380, в) Гргура Вуковића, брата му Ђурђа и Лазара и матере Маре Хиландару,* Гласник Друштва српске словесности XI (Београд 1859) 136.

Водица тепчије Градислава помиње се као манастирски посед и у трећој повељи краља Душана трескавачком манастиру, али без имена дародавца.[24]

Податак да тепчија Градислав између 1336. и 1345. године поклања манастиру Трескавцу селиште Белу Водицу и портрет тепчије насликан на источном зиду јужног простора цркве — с обзиром да је Градислав последњи тепчија који се, према изворима, појављује у Србији[25] — наводе на закључак да је у питању иста личност. Непосредно после сликања припрате манастира Трескавца, највероватније већ педесетих година XIV века, тепчија Градислав је доградио и украсио капелу уз јужни део цркве. Археолошка испитивања у манастиру Трескавцу, вршена 1959. године,[26] открила су темеље апсиде дограђене капеле, од које је сачуван само западни зид. При овим ископавањима нађен је, на доњем делу источне површине некадашњег западног зида капеле, сокл украшен орнаментима у фреско-техници. О некадашњем изгледу капеле постоје подаци на сликаном моделу који тепчија држи у рукама. Према моделу, капела је била подужна грађевина са двосливним кровом и апсидом на источној страни. На западу је постојао улаз изнад којег је и данас сачуван лик Христа у линети. На забату, одвојеном од доњег дела венцем, налазио се дводелни отвор, а на јужној страни још један улаз са линетом. Испод крова, на јужној страни, и испод дводелног отвора, на западној, постојали су украсни венци.

Као носилац високе дворске титуле, тепчија Градислав се налазио у пратњи краља Душана. Тако је он као млад човек, судећи по ктиторском портрету, уз краља Душана даровао манастир Трескавац. Затим је, после подизања и сликања припрате уз манастирску цркву, чији је ктитор био краљ Душан, и сам доградио и живописао параклис педесетих година XIV века.

Тепчија Градислав је, даље, учествовао у оснивању манастира Св. арханђела код Призрена, задужбине цара Душана. У хрисовуљи из 1348—1352. године, издатој манастиру, цар Душан прилаже поседе које је за време владавине Стефана Дечанског[27] омеђио тепчија Градислав: и сь землом҄ь на Трьстѣнои що си нѥ дрьжаль су родитель цр҃ства ми и що моу ѥ оутесаль тепчи Градиславь и игоуман цр҃ства ми.[28]

О тепчији Градиславу постоји још само један помен: у повељи кнеза Лазара хиландарској болници из 1380. године. У овој повељи се даје и село Ѥльшаница Градислава тепачиѥ и сь црьквию и сь мегıами и сь

[24] Б. Даничић, *Хрисовуљ краља Стефана потоњега цара Трескавцу,* Гласник Друштва српске словесности XIII (Београд 1861) 374.

[25] М. Благојевић, *н. д.* Када је 1343-45. године дошло до промена у државној управи, укинуто је додељивање титуле тепчије.

[26] Д. Корнаков — С. Спировски, *Испитувачки работи во манастирот Трескавец,* Културно наследство V (Скопје 1959) 49—50; Б. Бабић, *На маргинама историје манастира Трескавца,* Зборник за ликовне уметности МС 1 (Нови Сад 1965) 25—26.

[27] С. Новаковић, *н. д.*, 201, 202.

[28] Я. Шафарик, *Хрисовула цара Стефана Душана којом оснива монастир св. Архангела Михаила и Гаврила у Призрену године 1348*, Гласник Друштва српске словесности XV (Београд 1862) 302; *оутесати* — омеђити: Б. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, III, 391—392. Место *Трьстѣно* није убицирано, но сматра се да је можда било у Топлици: Р. Ивановић, *Властелинство манастира св. Арханђела код Призрена,* II, Историски часопис VIII (Београд 1958) 239, 253.

засєльци и правинами села того.[29] Према овом податку може се закључити да је Градислав био последњи тепчија који се помиње у Србији. Уз кнеза Лазара учествовао је, вероватно, у даровању Хиландара. Уколико, међутим, тепчија Градислав и није био у животу 1380. године,[30] навођење његовог имена уз даровано село Јелшаницу хиландарској болници означавало би сећање на високи углед који је тепчија Градислав уживао на двору кнеза Лазара. У сваком случају, тепчија Градислав, као носилац високог дворског чина, налазио се у пратњи неколиких српских владара, увек уз њих дарујући њихове велике задужбине.

[29] Б. Даничић, *Три србске хрисовулѣ*, 139. Село Јелшаница се изгледа налазило јужно од Новог Пазара: Г. Шкриванић, *Властелинство св. Стефана у Бањској*, Историски часопис VI (Београд 1956) 198.

[30] С. Новаковић, *н. д.*, 202.

Мирјана Глигоријевић

La peinture du tepčija Gradislav dans le monastère Treskavac

Parmi les fresques du monastère Treskavac qui datent du XIVème siècle, celles de la façade occidentale de la chapelle autrefois annexe au sud de l'église, représentent un ensemble tout particulier par leur style et leur iconographie.

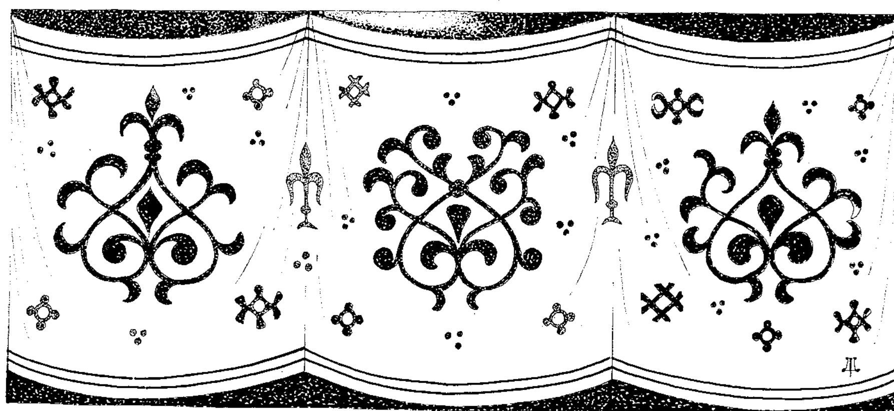
L'image du Christ se trouve dans la lunette au-dessus de la porte, murée à présent, celle de la Vierge dans une niche plus petite au sud, tandis que la composition des fondateurs occupe la partie nord du mur.

Cette composition du fondateur, qui est bien conservée, a été l'objet de maintes recherches et de tentatives d'identification des personnages qu'elle représente. Une étude détaillée des inscriptions, conservées partiellement autour des portraits des fondateurs, apprend que le fondateur portait le titre de »tepčija«. Celui qui possédait ce titre appartenait aux rangs des hauts dignitaires de la cour, ayant pour devoir de déterminer les limites de la proprieté du souverain, de diriger cette proprieté avec des competences judiciaires. Dans la hiérarchie de l'administration civile les porteurs de ce titre — tepčija — était après le »kaznac«. Dans la charte chronologiquement la deuxième, de 1336—1345, charte de donation du roi Dušan au monastère Treskavac, nous pouvons lire que le »tepčija« Gradislav fait don au monastère Treskavac du village Bela Vodica. Etant donné que c'est le seul »tepčija« qui apparaisse vers le milieu de XIVème siècle dans l'État serbe, et ayant en vue qu'il a fait sa donation au monastère Treskavac, nous pouvons conclure que c'est lui qui vers les années cinquante de ce même siècle a fait construire et décorer de peintures la chapelle attenant à l'église principale, et cela aussitôt après la construction et la peinture du narthex du roi Dušan.

Au cours des fouilles archéologiques on a découvert les fondements de cette chapelle qui a été ajoutée à la partie sud de l'église dont seul le mur ouest est conservé. On peut voir l'aspect de cette chapelle, car son fondateur — le »tepčija« Gradislav tient son modèle peint dans la main.

Par son titre, le »tepčija« Gradislav se trouvait obligatoirement dans la suite de roi Dušan, et d'après la charte de 1348—1352, il a fait des donations à la grande fondation de l'empereur Dušan, celle du monastère de Saints-Archanges près de Prizren. Pour la dernière fois le »tepčija« Gradislav est mentionné dans la charte du prince Lazar, en 1380, quant il a fait don d'un village à l'hôpital du monastère Chilandar. Cette information montre que le »tepčija« Gradislav, le dernier porteur de ce titre en Serbie, avait passé les dernières années de sa vie à la cour du prince Lazar.

Mirjana Gligorijević



Покушај преписивача Панарета да илуструје јеванђелска чтенија

Прилог познавању средњовековних преписивачких радионица

Начин рада српских средњовековних преписивача још увек није довољно испитан. Сложен пут настанка једне рукописне књиге морао би да представља значајну област будуће текстологије старе српске књижевности.[1] У оквиру таквих ширих проучавања откриће се и успоставити читав низ знакова којима преписивачи „споља" означавају редослед редиговања основног текста. Тако се на белинама и крајевима страница могу наћи најчешће цртежи руке са испруженим кажипрстом или мала издужена рибица. Оваквим знацима писци, обично, замењују маргиналне изразе зри или здѣ, којима се упућује читалац на извесно место у основном тексту. Избор знакова може бити и разноврснији, као што је у једном зборнику житија, слова и чуда из манастира Дечана (број 95). Непотписани преписивач из шесте деценије XIV века није штедео труда да на белинама исцртава разне знакове: рука држи цвет; рука држи биље; цвет; биље излази из људске главе; рука са испруженим кажипрстом. Ови цртежи, рађени жутом, зел ном и црвеном бојом, упућују на текст, али чешћ украшавају белине и одмарају око читаоцу.

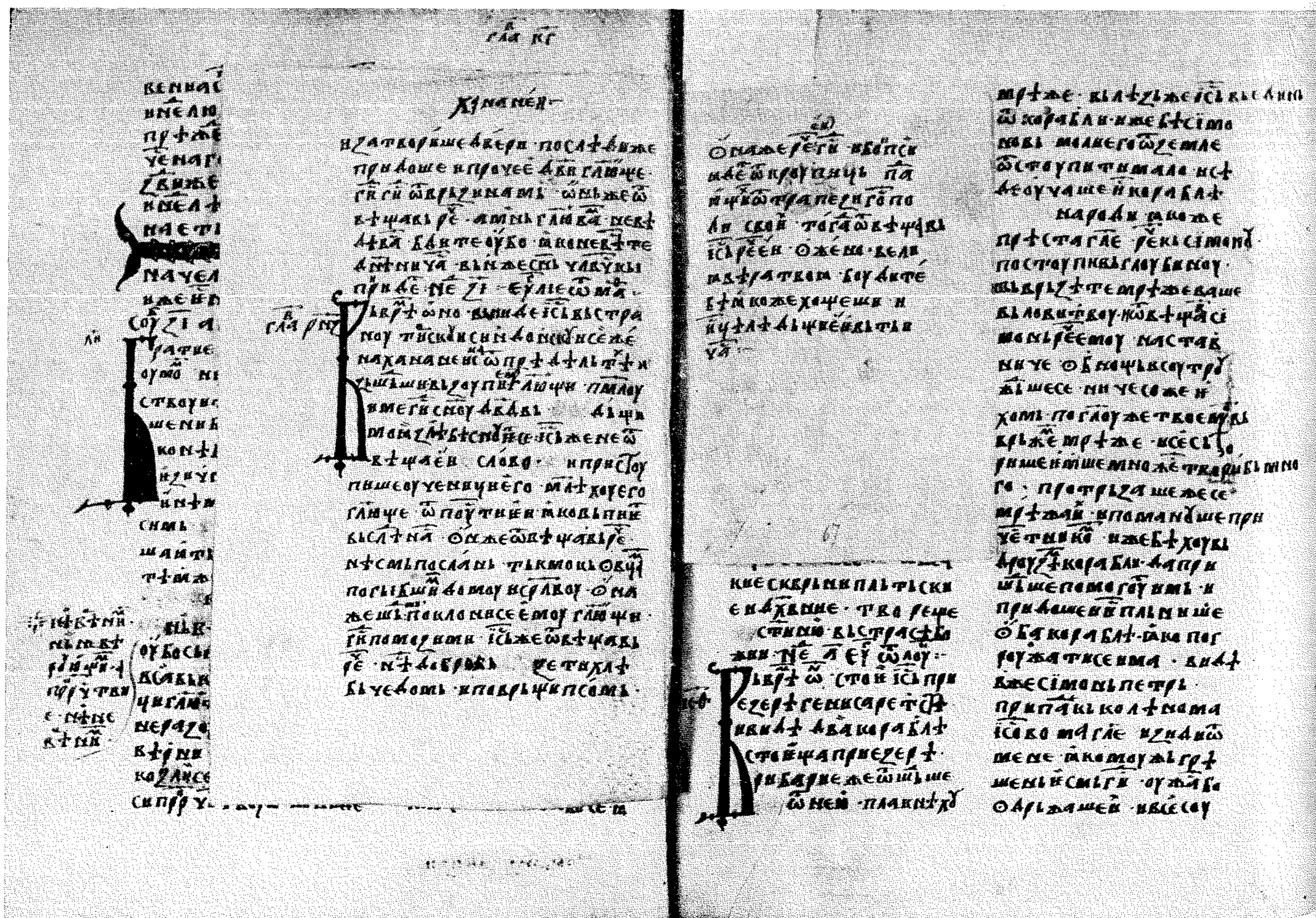
Поступак у постављању знакова и њихове назив описао нам је Владислав Граматик. Познати српски књижевник и преписивач, на пример, усред 14б стра не зборника из 1469. године ставио је две црвене тачк и подвукао их мрком краћом цртом.[2] Са стране, н маргини у висини овога места, исписао је: „Зри дол у белега". И, заиста, на доњој маргини исте страниц понавља се онај знак са две тачке и цртом („белег") Владислав сада упућује читаоца да је на том мест нешто погрешно (испуштено), те да се врати и кад дође до нацртане руке са испруженим кажипрстом тамо ће наћи што недостаје. Граматик то заиста за писује ситнијим писмом у три реда: „Поврати се на зади за сије што је овде погрешено у белега, идеже обрештеши руку показујушту јединем прстом писа није. Тамо бо то уписах пред почелом књиги сије".

Препис
попа П
(1424),
Публи
библи
у Лењ
(F. п.
л. 115б

---

[1] Начином рада старих руских преписивача посебно се бавио Д. С. Лихачов у својој познатој Текстологији (*Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв.*, Москва—Ленинград 1962, 53—94).

[2] Зборник у целини је описао Владимир Мошин — *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I, Zagreb 1955, бр. IIIa, 47, стр. 61—67.



Препис попа Панарета (1424), Публична библиотека у Лењинграду (F. п. I. 120) л. 65б—68а

Препис попа Панарета (1424), Публична библиотека у Лењинграду (F. n. I. 120) л. 115б—116а

Један српски зборник из XV века веома је занимљив за откривање начина рада средњовековних преписивачких радионица. То су Јеванђелска и апостолска чтенија, преписана на пергаменту у два ступца 1424. године. Рукопис, који броји 179 листова величине 29×21,5 сантиметара, налазио се у XIX веку у Атини, одакле је прешао у збирку Олењинскаја система, која сада припада Публичној библиотеци у Лењинграду (F. n. I. 120).[3] При крају рукописа (стр. 176б) преписивач, поп Панарет, саставио је запис. Љубомир Стојановић, који је унео овај запис у прву књигу своје збирке, ставља упитник уз име нашег преписивача, читајући га као Панарег. Ово име, међутим, веома ретко код Срба, грчког је порекла (Πανάρετος), те ће и име попа преписивача бити Панарет, а не Панарег.[4] У запису, који доносимо у преносу са српскословенског на савремени језик, Панарет укратко излаже и историју рада:

„Ја грешни поп Панарет исписах ову књигу са српског извода и ништа не знађах о њему. Па када је почех сравњивати са грчким изводом, тада много крену да се не слаже и упутих се многим књигама. Та зар је могу сравњивати са грчким књигама?! И много се ражалостих због овога, те почех редом реч по реч да је сравњујем и тако стадох једно да потирем а друго да уписујем. Па како могу од многог излечити мало? И не могох све излечити, јер нико не може обратити сунце на месец, ни месец на сунце. Ако сам и много грубо учинио, не куните, већ благословите, а вас Бог да благослови, јер ја грешни и недостојни раб Божији постарах се не мене ради, већ Бога ради и истине ради Божије. А ко је чита, нека чита с разумом и пажљиво и да не куне. И написа се ово лета 6932 [1424], индикта 2, месеца марта 15. дана, за време цара Мурата нечастивог".

Панарет није саставио запис из општих места ове књижевне врсте, већ искрено саопштава мучан посао око редиговања књиге. Преписивач је, значи, прво преписао дело са српског извода.[5] А када је установио да се не слаже са грчким изводом, почео је свој рукопис да пореди са многим другим књигама, вероватно истога садржаја. Читав овај мучни пут и поступак редиговања одразио се и на општи изглед рукописа. Готово на свакој страници могу се видети разни облици редиговања: стругање, превлачење, убацивање или натписивање речи; прецртавање или брисање неколико редова и сл. На неким местима је чак и убацивао листове мање величине (листови 66 и 67). Трагови редиговања нарочито се запажају на белинама у облику тумачења и забележака на грчком или српскословенском језику. Може се пратити и велики избор знакова („белега"), којима Панарет, као коректурним ознакама, везује маргинални текст са основним: три усправне тачке; крст; крст са четири тачке у пољима; две водоравне тачке са потписаним зарезима; четири ромбоидно постављене тачке; четири квадратно распоређене тачке са четири цртице што правилно излазе из замишљених страна квадрата и сл.

[3] Опис рукописа: Е. Э. Гранстрем, *Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Рукописи русские, болгарские, молдовлахийские, сербские*, Ленинград 1953, 109—110. — Користимо и ову прилику да захвалимо Публичној библиотеци „М. Е. Салтиков-Шчедрин" у Лењинграду, која нам је омогућила снимање извесних страница из рукописа F. n. I. 120.

[4] У издању Љубомира Стојановића (*Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, бр. 235) налазимо неколике омашке. У 4. реду треба *многых книгах* и *истокмити га*, у 6. реду *едно*, а у 15. реду, иза „Амурату", треба додати *нечестивому*.

[5] О значењу „извод" в.: Ђ. Трифуновић, *Азбучник средњовековних књижевних назива*, Књижевна историја III 10 (Београд 1970) 279—281.

Овако редигован, Панаретов препис се, углавном, слаже, на пример, са *Вукановим јеванђељем* (В), које је по типу Пуни Апракос. Могу се, међутим, запазити и извесне разлике — „јединородни син" (Јован, I, 18): „иночедни син" (В); „Аште же сено сељноје данас суште, а утре ва огањ вметајемо, Бог тако одејет" (Матеј, VI, 30): „Аште сено сељноје днес будуштеје, а заутра ва пешт метајему, Бог тако одевајет" (В); „нест мне достојин" (Матеј, X, 37): „нест ми подобан" (В); „дивљаху се о учени јего" (Лука, IV, 32): „ужасаху се о учени јего" (В) и др.[6]

Код Панарета се у току преписивања родила жеља да илуструје извесна места у Јеванђељу. Такве покушаје налазимо на три стране.

На странама 111б и 112а исписана је Христова беседа на тајној вечери. Уз речи „Обаче се рука предајуштаго ме са мнoју јест на трапезе" (Лука, XXII, 21),[7] на страни 111б, нацртана је зеленим, црвеним и мрким мастилом рука до лакта.

На следећој страни (112а), у левом ступцу, налазе се Христове речи — „Рече же Господ: Симоне, Симоне, се сотона просит вас да би сејал јако пшеницу" (Лука, XXII, 31).[8] Панарет је занимљиво символима приказао ово место. На белини, лево од ове реченице, нацртана је истим бојама десна шака, чији су прсти сложени у положај „именословно", што је символ Христовог имена, самога Христа, који казује беседу. Прсти се ради благослова тако слажу да дају скраћеницу IC XC (Исус Христос): кажипрстом и средњим прстом саставе се слова IC, палац се привије прсту до малог и с њим чини слово X, а мали се савије да чини C.[9] Десно од ове реченице, у виси[...] прикаазне шаке и између два ступца, нацртана [...] истим бојама сама сотона.

При крају беседе, у десном ступцу 112а стран[...] Христос и ученици измењују неколико речи о нож[...]вима — „Они же реше: Господи, се ножа зде дв[...] Исус же рече им: Довољно јест" (Лука, XXII, 38).[...] На белини десно нацртана су зеленим, црвеним и м[...]ким мастилом два упоредо постављена ножа. Ножев[...] о којима је реч, имаће, касније, ученици у сцен[...] Јудине издаје, када један и одсече десно ухо свешт[...]ничком главару (Лука, XXII, 50—51).

Сцена Петровог одрицања на 115б страни ил[...]стрована је са два цртежа. Уз речи „И помену Петар глас Исусов речени јему: Јако прежде даже пете[...] не вазгласит, три крати отвржеши се мене" (Матеј XXVI, 75),[11] нацртан је петао црвеним, плавим и мр[...]ким мастилом. Цртеж овог петла раширених крила понавља се и при дну исте маргине.

Панаретови покушаји остају доста усамљени као облик рада средњовековних преписивача. Они се узи[...]мају као сведочанство да средњовековни преписива[...]чи нису били механички преносиоци текста. Разна натписивања, прецртавања, дописивања, брисања или бележења и символична представљања на белинама — чине само „спољашњу" страну преписивачевог рада на тексту, који се, готово сви, могу наћи на страни[...]цама Панаретовог преписа.[12]

---

[6] Текст Вукановог јеванђеља наводимо према издању: Јосип Врана, *Вуканово еванђеље,* Београд, издање Српске академије наука и уметности, 1967. Редакција Пуног Апракоса, коме припада Вуканово јеванђеље, настала је, вероватно, на руском терену (вид. O. Nedeljković, *Vukanovo jevanđelje i problem punog aprakosa,* Slovo, 18—19, Zagreb 1969, 41—90).

[7] „Али ево рука издајника мојега са мном је на трпези".

[8] „Рече пак Господ: Симоне, Симоне, ево вас иште сотона да би вас чинио као пшеницу".

[9] Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу Православне источне цркве,* I, Београд 1965[2], 301.

[10] „А они рекоше: Господе, ево овдје два ножа. А он им рече: Доста је."

[11] „И опомену се Петар ријечи Исусове што му је рекао: Док пијетао не запјева три пута ћеш ме се одрећи".

[12] Недавно је Г. И. Вздорнов показао да се у једном од најстаријих руских рукописа — у Типографском Уставу из прве половине XII века — појављују истовремено на белинама и цртежи, који су везани за основни текст (Г. И. Вздорнов, *Рисунски на полях Типографского Устава,* Древнерусское искусство. Рукописная книга Москва 1972, 90—104).

Ђорђе Трифуновић

Attempts of Panaret the Copyist, to illustrate Gospel Lessons

A Contribution of the Knowledge of medieval copyist Workshops

A Serbian collection of Gospel and Apostollic lessons, copied on parchment in 1424 by a certain priest Panaret can be found in The Saltykov-Shchedrin public library at Leningrad, the collection Oleninskaja sistema (F. n. I. 120). The manuscript is very interesting since on each page there are various traces of redaction to be seen — for instance, scraping, covering, insertion or addition of words, crossing or rubbing out of a few lines, etc. In certain places the priest Panaret had tried to illustrate the Gospel in the margins — an arm up to the elbow (Matthew XXII, 21), the Satan (Luke XXII, 31), two knives (Luke XXII, 38), two cooks (Matthew XXVI, 75).

Djordje Trifunović

Икона Оплакивања у сплитској Галерији умјетнина

У Галерији умјетнина у Сплиту чува се, у збирци икона, занимљиво Оплакивање Кристово (Pietà). Насликано је темпером на дрвету, величине 47,3×36,5 cm; набављено је у Сплиту 1939. године. Рестаурирано је у Рестаураторском заводу ЈАЗУ у Загребу, пред излагање на изложби „Сплитска Галерија и њезин круг", која је те исте године одржана у загребачкој Штросмајеровој галерији и на којој су била изложена најљепша дјела старих мајстора из саме сплитске Галерије, те из неких сплитских и трогирских цркава.[1]

На златној позадини доминира сједећи Марија која на кољенима подржава мртво Кристово тијело; једном руком подржава Исусову главу, а другом обухваћа његове бокове. Одјевена је у смеђи мафориј и дугу тамну хаљину, а испод браде и око лица обвита је бијелим платном. Инкарнат јој је смеђемаслинаст са зеленкастим сјенама, док је колорит Кристове пути зеленкастосив. На његову мртву тијелу, око бокова покривену жућкастосмеђом перизомом, наглашене су кости прснога коша, а из рана на прсима, ногама и рукама цуре капље црвене крви. Иза Богородице се назире хридина на коју је засјела, а из које расте шкрто раслиње. Десно и лијево од Богородичине главе лете два анђелчића у дугим хаљинама од којих један указује на Марију, а други има склопљене руке. Слика је прилично оштећена, тако да су неки дијелови, упркос споменутом успјелом поправку, тешко читљиви.

Споменуо бих четири варијанте овог иконографског типа у нашој земљи, које се, упркос извјесним разликама, уско везују уз сплитску слику.

Врло је блиска нашој икони она исте теме у Музеју српско-православне црквене општине у Сарајеву. Богородица је на тој слици сама с Кристом у крилу без попратних анђелака. Њен је плашт тамноцрвене боје, обрубљен златном бордуром и украшен златним флоралним орнаментима.

Штросмајерова галерија у Загребу посједује такођер икону којој је средишњи дио врло сличан нашој слици. Битно се разликују по томе што на загребачкој Марију не окружују мали летећи анђелчићи, већ два усправна велика анђела у дугим хаљинама, од којих један пружа руку према мртвом Кристу, док други објема рукама указује на Богородицу. На загребачкој слици јасно су видљиве уобичајене кратице Маријина и Кристова имена, написане грчким словима.

[1] *Splitska Galerija i njezin krug*, каталог изложбе, 12 и сл. 3.



Оплакивање, икона, Галерија умјетнина у Сплиту



Оплакивање, икона, Музеј српско-православне цркве у Сарајеву



Оплакивање, икона, Жупски уред, Супетар

Трећи мени познати примјерак налази се у жупском уреду у Супетру на Брачу, а припадао је једној супетарској обитељи. Та икона, коју је недавно рестаурирао рестауратор Филип Доброшевић, такођер приказује Богородицу у тамноцрвеном плашту са свјетлијим црвеним рефлексима, која подржава укрућено тијело свог мртвог сина, смеђесивог инкарната и наглашених костију прсног коша. Марија сједи на хридини иза које се шири крајолик са зеленим стаблима, а на горњем се дијелу данас слабо назиру мали летећи анђелчићи као на сплитској слици.

Оплакивање међу свецима, икона, самостан св. Ловре, Шибеник

Четврти се примјерак налази у збирци умјетнина Св. Ловре, фрањевачког самостана у Шибенику. На тој икони — која је дошла у тај самостан поклоном о. Стјепана Златовића, који ју је добио на дар од фрањевца, сликара и рестауратора Јосипа Росија крајем



прошлог стољећа — врло је сличан средњи дио с ликом жалосне Богородице са црвеним плаштем, која у крилу подржава мртво Кристово тијело. Док је позадина добила у рестаурирањима нову позлату, тако да се њени детаљи више не могу анализирати, треба посебно истакнути ликове св. Фрање и св. Кларе с једне и с друге стране средишње групе. Док је асишки светац одјевен у смеђемаслинасто редовничко рухо и држи књигу, круницу и криж, света Клара такођер с књигом и са својим симболом, љиљаном, има преко доње смеђемаслинасте хаљине бијели плашт са црним пругама.[2]

Док сплитска, загребачка, супетарска и шибенска икона нису до сада биле детаљније обрађене у стручној литератури, о сарајевској су писали Л. Мирковић и Б. Мазалић. Обелодањујући је 1936. године још непоправљену и врло оштећену, Л. Мирковић је истакао да многе њене црте упућују на Запад, тј. Италију 16. ст., али је напоменуо, цитирајући тропар пете пјесме канона за Велики петак Симеона Логотета, да није искључено да тај иконографски тип може имати свој извор у Бизантији.[3]

Мазалић је год. 1965, репродуцирајући икону након рестаурирања, атрибуирао исту непознатом бизантинском сликару латинске провенијенције и ренесансног школовања. Он уочава западну компоненту у плачном изразу Маријина лица, неуспјелој стилизацији Кристова тијела, појави крајолика, а нарочито у самој теми, која се по њему уклапа у католичку иконографију, иако су је касније радили и итало-кретски сликари.[4]

Уз ових пет икона у Југославији, желим овдје споменути и репродуцирати као компарацију, добротом др Јане Хлавацкове, кустоса Народне галерије у Прагу, још једну варијанту овог иконографског типа са средишњим призором Оплакивања врло блиским нашим, а с различитим побочним светачким фигурама.

Без сумње је да су у цитираним студијама Мирковић и Мазалић тачно запазили потпуно западну иконографску концепцију теме оплакивања (Pietà) с приказом жалосне Богородице која, сједећи, држи у крилу мртво тијело свога сина. Најљепше примјере за ту тему можемо наћи у сликарству венецијанског кватрочента, а као најкарактеристичније споменуо бих младеначку Белинијеву слику у приватној збирци у Бергаму и његову много познатију, дубоком трагиком прожету, зрелу »Pietà« у Галерији Академије у Венецији. Да је на нашим сликама присутан директни утјецај ових млетачких узора, више је него очито.

Овај спој млетачких и бизантинских црта наводи нас одмах на помисао о припадности споменутих икона итало-грчком или, боље, кретско-млетачком кругу. С. Бетини је још год. 1933, у својој књизи о кретско-млетачком сликарству, објелоданио једно Оплакивање из Пинакотеке у Болоњи, које се у свим битним композиционим и иконографским мотивима подудара с нашим сликама, али је много изразитије бизантинско у моделирању Маријина лица и Кристова тијела, у стилизацији набора, у третирању хридинастог крајолика и у начину освјетљења.[5] С овом се иконом

---

[2] J. Soldo, *Samostan Sv. Lovre u Šibeniku,* Kačić — zbornik Provincije Presv. Otkupitelja I (Split 1967) 83. Слика је, по Солду, рестаурирана у 19. ст., а 1973—1974. поновно ју је рестаурирао о. Бернардо Бујевић.

[3] Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву,* Споменик СКА LXXXIII (Београд 1936) 10—11, т. XVIII/2.

[4] Đ. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba (1500—1878),* Sarajevo 1965, 75—76, сл. 106.

[5] S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri,* Padova 1933, 34, сл. XI.

Опл међ ико Нар Пра

стилски веже једна друга из прашке Галерије на којој су око Марије са мртвим Кристом групирани анђели, и ликови везани с Кристовом муком, у широком пејзажу с процвалим цвијећем у првом плану, Маријом засјелом на камену хридину и питомим брежуљцима у позадини.

За разлику од ових двију посљедњих икона, на нашим иконама у Сплиту, Сарајеву, Загребу, Супетру и Шибенику, као и на првој прашкој, тај се наглашенији бизантински начин више осјећа у споредним фигурама — попут анђелчића на сплитској и супетарској (који су врло блиски онима на познатој кретско-млетачкој Богородици с дјететом из краја 15. ст. у фрањевачкој цркви у Крапњу), у великим анђелима на загребачкој слици или у фрањевачким свецима на шибенској — док је на свима обрада само средишње скупине изразитије западњачка, нарочито у пластичном обликовању Маријина лица и начину набирања њезиних хаљина, упркос и ту присутним бизантинским цртама у неким појединостима.

Закључујући ову анализу, мислим да изнесене чињенице оправдавају претпоставку да се описане иконе у Сплиту, Сарајеву, Загребу, Супетру, Шибенику и Прагу могу повезати с једном кретском радионицом која је упознала венецијанско сликарство друге половице кватрочента, а могла је дјеловати на самој Крети или у Венецији. Почетак њене активности може се ставити у сам крај 15. ст., с претпоставком да је највећи број икона настао у току прве половине чинквечента. Како се код таквих радионица рад настављао с генерације на генерацију, можемо наслутити да су се иконе овога типа сликале још и касније. Извјесне квалитетне и стилске разлике међу тим иконама говориле би о удјелу разних руку и о данас још анонимној „ботеги", чија би једна од најстаријих реализација била сплитска, а од најкаснијих шибенска икона.

Сликарски говор свих ових икона константно се колеба између западњачких и бизантинских рјешења, стварајући тиме једну, особним цртама обојену занимљиву синтезу, која се не може у потпуности уклопити у типичне радове кретско-млетачких сликара, премда је њима сродна и блиска. Болоњска икона и друга прашка представљају, насупрот, потпуно бизантинизирану интерпретацију те теме, која је настала у другој радионици отока Крете.

Круно Пријатељ

L'icona della Pietà nella Galleria di Split

In questo studio l'autore pubblica l'icona rappresentante la »Pietà« nella Galleria di Split. Dopo avere confrontato questo dipinto colle icone dello stesso tema che si trovano a Sarajevo, Zagreb, Supetar e Šibenik, come pure con una tavola della Galleria nazionale di Praga, l'autore conclude che questo gruppo di dipinti sia stato prodotto in un'anonima bottega cretese-veneziana operante verso la fine del Quattrocento e nel Cinquecento.

L'icona di Split mi sembra uno dei prodotti piu antichi di questa bottega, nella quale certamente operavano alcuni pittori come ci testimoniano le differenze tra le icone che abbiamo descritto.

Kruno Prijatelj



Оплакивање међу свецима, икона, Народна галерија, Праг

Живорад Настасијевић и друштво Зограф

Почетак треће деценије нашега века, као и све прекретнице, обележава у архитектонском и ликовном стварању наше средине наглашено превирање, изражено неизвесношћу ставова и трагањем, разноликошћу предлога и неуједначеношћу, честом неодлучношћу стваралаца, који осцилирају између супротних схватања, и сасвим изнимним раним сазревањем изузетних визионара, који су брзо „сагоревали" своје етапе у наглом успону ка савременом изразу. Зато се у овој деценији и јавља велики број група, различитих по ужем опредељењу чланова или вредностима стваралачке снаге појединаца. Сликари, скулптори, архитекти, књижевници, музичари често се уједињују налазећи заједничке циљеве. При томе се најобдаренији намећу предводничким значењем своје у одређеном смислу усмерене личности и делања, за које налазе подршку у бројности групе и подстицај у потврђивању код следбеника са уметнички мање израженим својствима. Обрнуто, слабије надарени ослањањем на јаче испомагали су се у тражењу сопственог пута, а прећутно делећи успехе целине утапањем у групу привидно су појачавали свој значај. Такође и групе саздане од приближно равноправних и врсних стваралаца, с разлогом су само на почетку изражавале јединство, најчешће само привидно, програмско и организационо, да би особена вредност, срећом, убрзо свакога одвукла ка сопственом изразу, који је развијањем само појачавао стварну хетерогеност целине. И напокон, исти ствараоци били су чланови разних група, истовремено, када се њихови програми, оквир и циљеви нису косили, или су мењали групе — напуштали једне и улазили у састав других — што је последица било промена основне личне оријентације или само померања тежишта ка другачијим вредностима.[1]

Ако бисмо дух ове и почетка четврте деценије покушали изразити кроз деловање карактеристичних група, довољно би било супротставити садржај, програм и циљеве двеју међу њима, које, потпуно различите, готово истовремено настају и нестају, одражавајући опречна ликовна и архитектонска хтења. То су групе *Зограф*[2] и *Облик*.[3] Прва је представљала, као што се зна, покушај преображаја савремене уметност[и] заснован на обнављању средњовековне ликовне и ар[]хитектонске традиције, друга је, сасвим супротно, те[]жила за усвајањем најсавременијих европских хтења прилагођених духу наше средине. Чланови *Зограф[а]* свесно су желели изићи изван оквира светских са[]времених кретања да би враћањем соковима сво[г] тла и свога народа открили свету незнане вредности. Чланови *Облика*, најзначајније групе у борби за мо[]дерно стварање, одричући традиционализам, одлучн[о] су се окренули најразноврснијим подстицајима За[]падне Европе, посебно париске школе, које су при[]хватали и развијали са различитим сензибилитетом.

Мада је друштво *Зограф*[5] често било у средишт[у] ликовних расправа свога доба, а о њему се и у пото[]њем времену доста писало, чињеница је ипак да нис[у] сасвим подударни подаци које налазимо било у посеб[]ним студијама или већим синтезама о српској архи[]тектури и уметности између два рата. Иако нас од настанка ове групе дели мање од пола столећа и ме[]ђу нама још увек живе и стварају неки од њених припадника, њихова сећања нису довољно искориш[]ћена за отклањање непотребне несигурности. Поред тога, и најједноставније прибирање и брижљиво упо[]ређивање чињеница помогло би пречишћавању заклу[]чака у вези са битним питањима настајања, концеп[]ције и састава *Зографа*. Ако се због специфичности његовог спонтаног и незваничног образовања тешк[о] може утврдити тачно време настанка — јер није до[]вољно извесно који се тренутак може сматрати од[]редницом — не би требало да се већ сада двоумимо

---

[1] Тако је Живорад Настасијевић, у ствари најјаче обележен као покретач друштва Зограф, био и стални члан Удружења ратних сликара и вајара, члан *Пролећнога салона*, група *Слободни уметници*, *Четворица*, *Шесторица*, члан *Ладе*, *Удружења ликовних уметника* (чак и посебне групе *Удружење квалифик. ликовних уметника)*, које се после другог свет. рата организује као УЛУС.

[2] О друштву Зограф, од његовог настанка до данас, доста је писано: Anonim, *Izložba grupe »Zograf«*, Dnevnik 26. IV 1931; Anonim, *Danas se otvara izložba umjetničke grupe Zograf*, Hrvatski list, Osijek 17. V 1931; Anonim, *Kroz umjetničku izložbu grupe Zograf*, Hrvatski list, Osijek 24. V 1931; M. Jiršok, *Jedna značajna izložba likovne umetnosti*, Dnevnik 22. V 1931; Аноним, *Пред отварање изложбе уметничке групе „Зограф"*, Правда 16. III 1933; Б. Бошковић, *Црква св. Марка и Светосавски храм. Поводом изложбе Зографа*, СКГ XXXIX (1933) 73—75; П. Каралић, *Изложба групе „Зограф" у уметничком павиљону*, Живот и рад 1. IV 1933; Аноним, *Отварање изложбе групе „Зограф"*, Политика 20. III 1933; Д. Благојевић, *Ликовна гр[у]па „Зограф" — Поводом њене последње изложбе у Па[]виљону*, Правда 23. III 1933; Д. Алексић, *Изложба уметничке групе „Зограф"*, Време 21. III 1933; Р. Петровић, *Уметнички покрет за стварање националне уметности. Изложба Зографа у уметничком павиљону*. Политика 21. и 22. III 1933; M. Protić, *Savremenici*, II, Beograd 1964, 79—83; M. Protić, *Treća decenija*, Beograd 1967, 35—36 и друге; Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност*, Зограф 3 (1969) 39—52; М. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београ[д] 1970, 127 и даље; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 463-4 и друге.

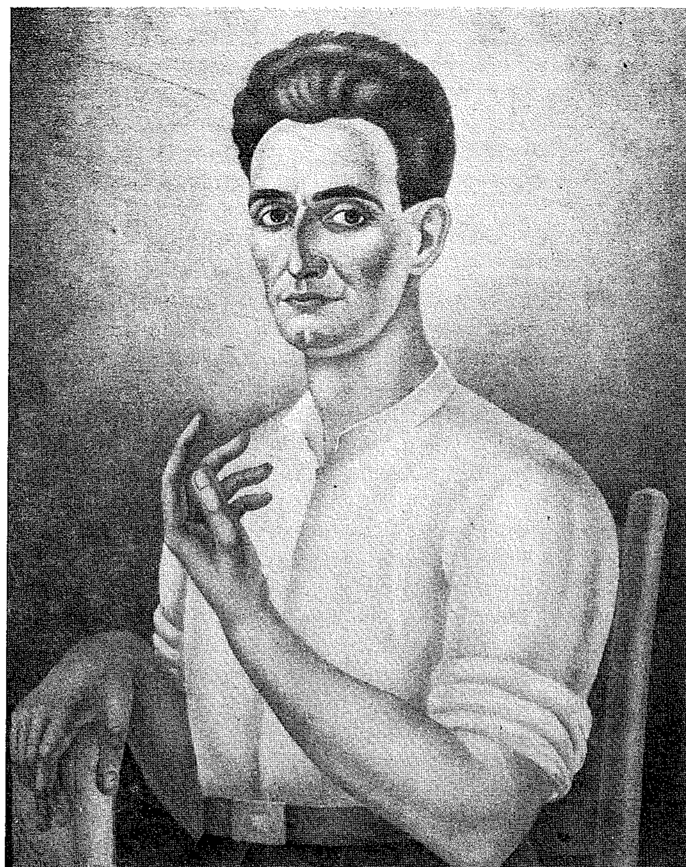
[3] Ова група, повезана идејним програмом, а не ме[]ђусобним посебним ликовним афинитетом појединаца при томе веома бројна, својим еластичним оквирима омо[]гућавала је члановима — сликарима, скулпторима и ар[]хитектима најразличитијег темперамента — потпуно сло[]бодно развијање. Једини императив — делање у духу нај[]савременијег европског концепта — схватан више као подстицај него оквир, различито доживљен и одражен обезбедио је дивергентно изражавање и потпуну ликовн[у] и архитектонску разнородност. Исцрпну литературу о групи Облик в. код Л. Трифуновића, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 462-3.

[4] Због потпуно опречних ставова између ових двеју група постојала је пословична нетрпељивост, која се пре[]нела и на личне односе неких чланова. „Облик и Зограф били су два ривала, Лада је била пострани", рекао је Васа Поморишац, в. Историјски архив Београда К XIV/9.

[5] Званичан назив *Друштво уметника Зограф у Београду* налази се на жигу отиснутом на дописној карт[и] упућеној Ж. Настасијевићу 15. I 1936. г.

о члановима, нарочито онима чија је улога не само у оквирима групе већ и у најширој јавности, била недвосмислено истакнута. А подаци су, међутим, чак и у овом смислу неподударни и помало испретурани, па улога одређених личности и карактер њиховог дела добијају неодговарајућа својства.[6] Чак се и предводничка улога у друштву *Зограф* негде приписује Живораду, негде Васи Поморишцу, а негде се, помирљиво, обојица сматрају оснивачима и равноправним идеолозима групе.[7] С обзиром да је смисао овога рада расветљавање личности сликара Живорада Настасијевића и извесних недоречених својстава и недовољно пречишћених питања везаних за друштво *Зограф*, покушаћемо да на основу писаних података, казивања сведока или чланова групе и сачуване документације помогнемо осветљавању ових замршених односа.[8]

Мада је *Зографу* овде намерно супротстављен *Облик*, да би се из њихових уопштено изнетих, изразито опречних концепата рељефније изразила свака група понаособ, ипак, на почетку већ, мора се нагласити и једно њихово заједничко својство — специфичан традиционални састав у којем су уз сликаре, скулпторе, књижевнике, чак и музичаре, заступљени и архитекти. Овај начин повезивања у свету је превазиђен већ после сецесије, што је последица органске независности између модерне архитектуре и ликовне уметности,[9] као и фундаменталних разлика у основној проблематици теоријског и практичног делања, који су разлучили архитектонске и ликовне путеве већ почетком нашега столећа.[10] У савременом свету сликари и скулптори налазе више заједничких проблема са песницима него архитектима — Аполинер, Тристан Цара, Андре Бретон — а и модерни архитекти, ако су активно укључени у ликовно стварање, не прожимају и не преплићу ове своје делатности, већ независно трагају за савременим архитектонским или ликовним решењима.[11] Међутим, традиционална структурална веза између архитектуре и ликовног стварања, још увек одржана у периоду између два рата у нашој средини, имала је као последицу јединствено покретање ових проблема схваћених са различитог становишта у групама *Зограф* и *Облик*. У првој је туторство конзервативно схваћене архитектуре обезбеђивало специфичан оквир сликарству, скулптури и орнаменту, чиме је појачавана веза између архитектонског и ликовног делања заснованог на одражавању средњовековног монументалног наслеђа. Заједничко деловање архитеката и ликовних уметника у *Облику* настало је управо из супротне потребе — тежње да се ова дословна традиционална веза између архитектуре и ликовног стварања раскине, да би се архитектонски концепт ослободио наметнутог конзервативног облика окићеног пластичним украсом непосредно пресађеним из пребогате средњовековне баштине. Смисао повезивања архитеката са ликовним ствараоцима престао је у тренутку када су ове групе завршиле



Слика 1.
Ж. Настасијевић,
портрет Момчила Настасијевића (1927),
својина породице Настасијевић

[6] Тако се име арх. Бранислава Којића понекад налази међу члановима Зографа. М. Протић га негде укључује (*Savremenici*, II, Beograd 1964, 79), а некада изоставља (каталог *Treća decenija*, Beograd 1967, 36). Л. Трифуновић [*Старо и ново сликарство*, Зограф 3 (1969) 42 и *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 464] придружује Б. Којића члановима Зографа, иако га у истој књизи (стр. 462) оправдано сврстава у супротну групу Облик. Б. Којић, међутим, није био члан овога друштва (што сам тврди, а изриком потврђују члан Зографа арх. Б. Несторовић и пријатељ друштва, музичар С. Настасијевић), већ је са Бранком Поповићем, Миланом Злоковићем и Николом Добровићем представљао на архитектонском плану најангажованији део супротне групе Облик. Својим пројектима, изведеним делима и писаним радовима, а такође и радом у Групи архитеката модерног правца, где је био један од оснивача 1928. године, Б. Којић је вишеструко убрзавао превазилажење конзервативног и нарочито у архитектури дуго присутног терета прошлости — в. Z. Manević, *Novija srpska arhitektura*, Srpska arhitektura 1900—1970, Beograd 1972, 20—22, 56—58 и 134.

[7] М. Протић је првобитно В. Поморишца сматрао оснивачем Зографа (*Savremenici*, II, Beograd 1964, 83), затим им је дао подједнаку улогу сматрајући обојицу оснивачима (*Treća decenija*, Beograd 1967, 36), да би на крају превагнуло мишљење како је „по свему судећи оснивач Зографа Ж. Настасијевић" (*Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 128). Равноправну улогу обојици сликара даје В. Сујић у предговору поводом ретроспективне изложбе В. Поморишца 1970 (*Likovna galerija Kulturnog centra Beograda*, sv. 148); Л. Трифуновић оснивачем Зографа сматра Ж. Настасијевића (*Živorad Nastasijević*, katalog retrospektivne izložbe u Kulturnom centru Beograda, sv. 81, 1966) и у кругу његове породице види настајање Зографа [*Стара и нова уметност*, Зограф 3 (1969) 42], док га у књизи *Српско сликарство 1900—1950*, 495, сматра, уз Поморишца, једним од оснивача. Овакве неподударности веома су разумљиве у великим синтезама о уметности, где се у праћењу основних кретања појединост мора изгубити из вида.

[8] С обзиром да је о Зографу доста писано, а нарочито пошто је недавно изишла подацима богата књига Л. Трифуновића, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, и нешто пре тога његова запажена расправа *Старо и ново сликарство*, Зограф 3 (1969) 39—52 — очигледно је веома незахвално бавити се овим питањима. Па ипак, процена да би се писањем о преосталим пабирцима могло још понешто разјаснити, узрок је настанку овога рада.

[9] Само су примењене уметности разумљиво остале и даље неразлучиво повезане са архитектуром, па се тапиserija, стакло, намештај и др. разматра и у оквирима архитектонског ткива у које се ове творевине уклапају.

[10] Специфичност проблема модерне архитектуре утицала је да се у нашој средини, и поред постојања заједничке напредне ликовно-архитектонске групе Облик, већ 1928. образује и посебна Група архитеката модерног правца (в. Z. Manević, *o. c.*, 21 и даље).

[11] Тако је познати *Манифест Пуризма*, који се 1918. г. појавио под насловом *Après le Cubisme*, уз Амеде Озанфана (Amédée Ozenfant) потписао Едмон Жанре (Edmond Jeanneret), који је ово име најчешће стављао на сликарска остварења, док је као један од највећих архитеката и теоретичара архитектуре био познат као Корбизије.

своју мисију: *Зограф* исцрпљивањем могућности малаксава у четвртој деценији, *Облик*, насупрот томе, пробија љуштуру конзервативизма средине и пошто се савремена мисао у пуној мери ослободила, губи се смисао заједничке архитектонско-ликовне борбе. Када су циљеви били постигнути ударна снага изгубила је противника и група *Облик* се разилази.

Удруживање и међусобно подстицање на стварање дела у романтичном духу пребогате неимарске и ликовне баштине отварало је и наметало члановима *Зографа* многе заједничке теоријске, естетске, концептуалне проблеме, али је несумњиво постојала и практична потреба за заједничким делањем ради узајамног подржавања. Традиционални архитектонски концепт, заснован на дословном подражавању средњовековном стварању, изискивао је одговарајуће рухо, па су скулптовани украс и монументална зидна слика, схваћени у истом духу ослањања на изворне вредности уметничког блага прошлости, налазили своје место и оправдање постојања. Нарочито је сакрална архитектура — црква, маузолеј, меморијална капела — отварала велике могућности зографском стварању,[12] а и профана грађевина исто схваћена обезбеђивала је, мада у мањој мери, израду сличног украса.[13] Управо ова веза — одавно постојећи и дуго одржани конзервативизам грађења и потреба за изналажењем одговарајуће ликовне компоненте — чине спрегу у којој се традиционализам архитектуре намеће као одлучујући чинилац. Налазећи окриље и подстицај у грађевинама закаснелог српско-византијског стила, присталице *Зографа* пренебрегавају сопствене, већ стечене, напредне европске концепте, да би, утапајући се у тренутно расположење средине, употпунили архитектуру одговарајућом ликовном димензијом. У том смислу најбољи чланови *Зографа* вољно су учинили корак уназад да би ухватили ход успореног ритма нашег архитектонског развоја, који из много разлога касни у односу на ликовно стварање.

Основни узрок раскораку између брзине сазревања и превазилажења степена на путу ка модерном изразу, насталом између нашег архитектонског и уметничког стварања, свакако је зависност од укуса и воље поручиоца и средине. У ликовном стварању, музици, литератури, постоји велика и драгоцена могућност независног експериментисања, личног и приватног, које се обезбеђује невеликим материјалним средствима, и успех, макар и постхумни, зависи искључиво од обдарености, снаге и упорности ствараоца који често превазилази оквире своје средине и епохе. Једино лично трпљење, праћено често немаштином, последица је неразумевања између околине и уметника, који, уколико се више издиже изнад свога доба има све мање разумевања у својој средини и све мање следбеника. Архитектонско стварање је неодвојиво везано за укус поручиоца и средине, па је независно делање овим ограничено. Било каква лична архитектонска пројектантска истраживања, ма колико напредна, лишена могућности да буду материјализована, губе стварни значај. Подређеност архитектонског стварања вољи поручиоца изазивала је одувек нужна прилагођавања концепта укусу средине тражећи неминовне уступке у погледу квалитета — веће, ако је стваралац одмакао средини, мање, ако су приближени.[14] Понекад чак изразита неприлагодљивост околини онемогућавала је и наглашено обдареним архитектима да грађењем у правој мери искажу и развију свој стваралачки потенцијал,[15] док су често мање надарени, спретно сагледајући потребе и склоности тржишта, долазили до изражаја чинећи уступке свесно или утапајући се у средину нагонски. А у првим деценијама нашег века грађанска средина, пре свега престонице, подгревала је стваралачки традиционализам. Њен после ослобођења оправдано и закаснело разбуктали национални занос, у жељи за потврђивањем, усмерио је интересовање ка прошлости, где је тражена потврда сопствених вредности у историји немањићке славе, у лепоти архитектуре, фреске, записа, песме, у чари легенде или мудрости пословице. Доба националног романтизма, који је Европа стотинак година раније доживела, још једном се, последњи пут, после ослобођења и уједињења, разгара у нашој средини у зографском стварању, али и изван њега.[16] То је, истина, само завршетак давнашњег окретања прошлости вишеструко изреженог, још од Вуковог утемељења српске књижевности, засноване на скупљању и издавању народних песама и умотворина, истраживању етнографских вредности, издавању *Писменице* и *Рјечника*, упознавању Европе са нашим народним благом. И истраживањима Димитрија Аврамовића у области ликовне заоставштине — у Светој Гори, Манасији и другде — са два издата дела [*Описание древности србски у Светој (Атоској) Гори*, 1847, и *Света Гора са стране вере, художества и повеснице*, Београд 1848] покренута су не само питања упознавања већ и коришћења ликовног блага за обнављање уметности у истом духу. Такође систематским и научним проучавањем наших средњовековних споменика, које су вршили архитекти Михајло Валтровић и Драгиша С. Милутиновић, нарочито од осме деценије прошлога века, откривене вредности појача-



Слика 3 ... Ж. Нас... Стари ... (1920)

...лика 2. ...Настасијевић, ...родична кућа ...Горњем ...илановцу ...907), ...ојина ...родице ...астасијевић



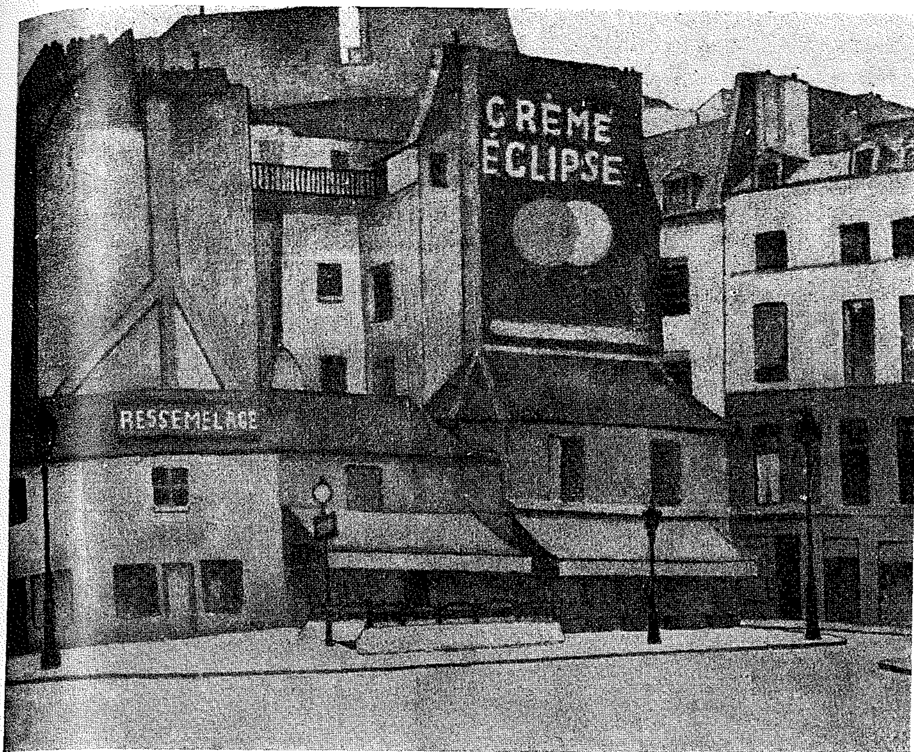
[12] „Црква би у првом реду била позвана да негује и продужава пребогате традиције лепоте и величине старих српских задужбина", сматрао је Ж. Настасијевић, в. К., *Живорад Настасијевић говори нам на једној скели о фрескама и о својој љубави према њима*, Правда 20. III 1941.

[13] „Благодарећи извесним архитектима који су пројектовали поједине приватне зграде у народном стилу, било је потребно да се и за унутрашње радове позову уметници који ће унутрашње уређаје куће ускладити с том тежњом" — В. Поморишац, Историјски архив Београда, К XIII/6, 8.

[14] Извесно ограничење у стварању трпела је и монументална скулптура, зависна такође, мада мање но архитектура, од укуса средине.

[15] Најбољи пример неприлагођавања је непоколебива личност, ка модерној архитектури рано опредељеног Н. Добровића, који, не хотећи да чини уступке средини, није реализовао своја најбоља дела, остајући стога више идејни вођ, теоретичар и педагог, него градитељ.

[16] Пример М. Коруновића и других.



Слика 3. Ж. Настасијевић, Стари Париз (1920)

вале су већ постојеће наклоности ка озваниченом стилу проистеклом из домородне традиције.[17]

Не улазећи у све сложене услове који су на одређени начин још пре средине прошлога века узроковали окретање нашег стварања ка архитектонском и ликовном наслеђу народне прошлости, чињеница је да непрекидним отпором према европским концепцијама, било којим — барокним, неокласицистичким или сецесионистичким — ни тада ни касније нису супротстављани противречни појмови, већ из разних поднебља узети подједнако конзервативни обрасци. У одлучивању за европску или своју традицију често је било лакше определити се за сопствену, која поткрепљује осећање националног поноса и помаже да се, ослањањем на своје корене, појача утисак равноправности у великој европској породици народа. Насупрот овоме, у трећој и четвртој деценији нашега столећа сукобљавају се два потпуно опречна, истовремено неодржива концепта — традиционални и модерни, из чијег је сукоба прелазним компромисним решењима поступно дошло до неминовног очишћења од призвука прошлости, ради потпуног укључивања у савремене архитектонско-ликовне европске токове.

Од XIX века у нашој традиционално схваћеној архитектури, без обзира да ли су у питању домаћи или страни извори, пажња је, уопште узев, била окренута претежно проблемима форме — успелијем или мање успелом решењу спољњег изгледа, пластичној апликацији, ефектној појединости. Чак и када је почетком четврте деценије почео да превладава савремени архитектонски образац очишћен од средњовековних облика и украса, још извесно време проблеми архитектуре схватани су традиционално — пре свега као проблеми форме, па су се расправе односиле чешће на изглед зграда него на истраживање модернизације архитектонског ткива у целини. Тако се у анализи послератне архитектуре Београда, коју су спровеле Београдске општинске новине 1932. године, питањима постављеним најмеродавнијим архитектима и критичарима тражила пре свега оцена естетских својстава фасада новоизграђених објеката, а такође и њихова предвиђања у ком правцу треба усмерити будући архитектонски изглед престонице.[18] И прву изложбу савремене југословенске архитектуре 1931. г. већина излагача схватила је претежно као преглед спољњег изгледа њихових остварења,[19] па је очигледно да је класични значај фасаде, првенствене и вредноване одвојено од архитектонске целине, још увек живео.[20]

Дугом одржавању конзервативне архитектуре у нашој средини разлог је и деловање неких архитеката без великог дара, странаца или домаћих, академски образованих и лишених претходничких амбиција, који су инертно подржавали формализам српске или европске класике. Такође, с разлогом истицани, задуго одржавани конзервативизам наставе на Архитектонском одсеку Техничког факултета задржавао је продор савременије архитектонске мисли.[21] На крају, треба нагласити да је брижљиво грађење у традиционалном духу било везано за репрезентативне објекте, најчешће јавног, ређе приватног карактера, док је у експанзији грађења, насталој у појачаној урбанизацији, трошна наслеђена архитектура ужурбано замењивана чврстом, али обично серијском и безбојном грађевином подизаном ради брзог стицања крова над главом. Нарочито све учесталије подизање зграда за изнајмљивање, грађених у великој брзини и скромним материјалом, утицало је на квалитет дела, код којих је фискална вредност била потпуно претпостављена естетској, па се у овој области о категоријама савременијих струјања свакако најмање размишљало.

Ако сажмемо претходне податке, очигледно је да појавом *Зографа* нису покренути есенцијално нови проблеми, већ је, још једном, на крају дугога тока, у новим условима оживљен и појачан из прошлога века наслеђени романтично схваћени однос према народној баштини, што потпомажу држава и црква, прећутно подржавајући паралелу са великим вековима немањићке владавине.[22] Између Аврамовићевог или Валтровићевог и Настасијевићевог теоријског односа према ликовном благу прошлости не постоје суштинске разлике, јер оно је слично схватано као могући извор надахнућа за стварање у истом духу. Постоје, наравно, разлике у историјским условима, које су зографско стварање учиниле другачијим, плоднијим, жешћим, борбенијим, јер оно је постојањем модерне струје непрекидно угрожавано, па је традиција последњи пут грчевито призивана у ужурбаном делању да буде спасена пред налетима европских токова.

Ако са становишта савремене ликовне мисли данас процењујемо зографско стварање, подупрти искуством времена које нас од овога покушаја дели, лако се напречац можемо одлучити да га оценимо

---

[17] В. Ж. Шкаламера, *Обнова „српског стила" у архитектури,* Зборник за ликовне уметности МС 5 (Н. Сад 1969) 191—239; Z .Manević, *o. c.,* 11 и даље.

[18] Београдске општинске новине бр. 112 (1932) B. U. Martinović, *Moderna Beograda — Arhitektura Srbije između dva rata,* Beograd 1972, 13—14.

[19] Пишући поводом ове изложбе одржане у павиљону „Цвијета Зузорић" Б. Максимовић је уочио да је ову манифестацију највећи број излагача схватио као изложбу спољњег изгледа архитектуре. В. Б. Максимовић, *Прва изложба савремене југословенске архитектуре,* Политика 22. II 1931. Нешто раније издати каталог *Пројекти студената архитектуре,* Београд 1928, садржи такође искључиво изгледе зграда.

[20] Познато је да је на многим класичним европским високим архитектонским школама постојала могућност да се специјализују архитекти искључиво за фасаде.

[21] О овоме изванредно сведоче изложбе студентских радова, *Пројекти студената архитектуре,* Београд 1928. Приказ ове изложбе дао је Б. Бошковић, *Изложба клуба студената архитектуре,* Рашка I (Београд 1929) 265—271, а о ранијој изложби писао је М. Кашанин, *Изложба студената архитектуре,* СКГ XVII (Београд 1926) 379—381.

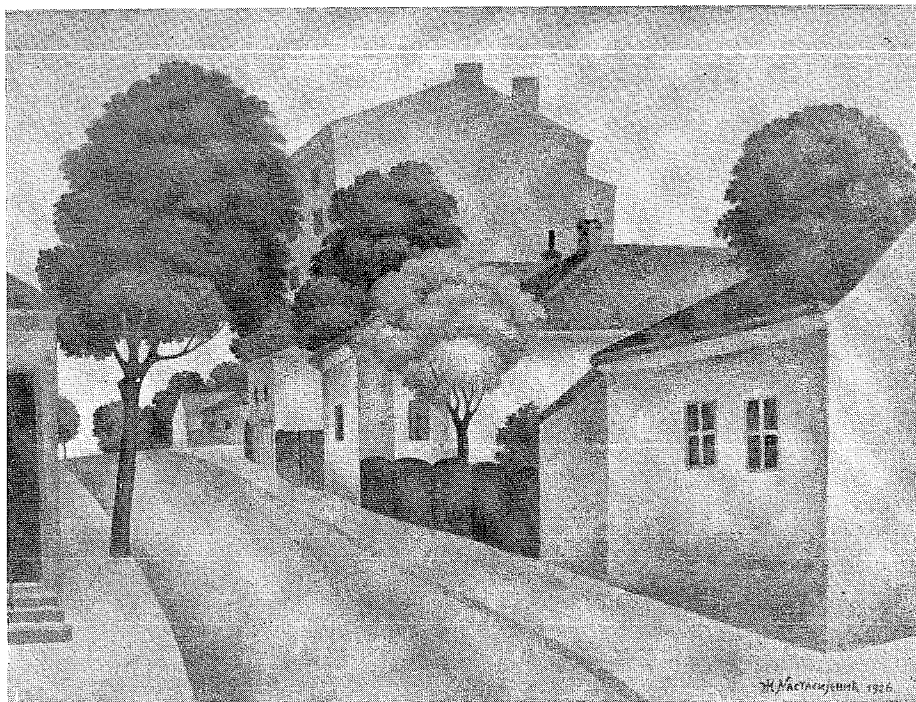
[22] У свом веома документованом раду *Стара и нова уметност,* Зограф 3 (1969) 39—52, Л. Трифуновић је веома темељно објаснио предигру око настајања Зографа.

као израз закаснелих, неодрживих и савременом духу страних романтичарских хтења. Из далеке перспективе нашега времена лако је сагледати догађаје који су добили историјску димензију, али је у своме добу тешко судити, још теже даље токове предвидети. Зато овај покрет мора да буде виђен у склопу безбројних околности свога времена, да би био правилно схваћен — ни осуђен ни брањен — већ пре свега објашњен као сведочанство, једно од многобројних, о понетом откривању наше старе уметности. То је последње предано трагање за успостављањем веза са њеним изданцима, жеља да се њени насилно прекинути токови наставе повезивањем са савременим, не само у ликовном већ и музичком, књижевном и архитектонском стварању. Вратити се соковима свога тла и свога народа, открити свету незнане вредности, свесно изићи изван оквира светских савремених кретања да би се у полетном духовном расположењу узнело до најтананије доживљене суштине нашег средњовековног богатства — то је била мисао. Тада се трага за смислом и снагом речи и музиком ритма у литератури, открива се мудрост пословице, магија легенде, лепота фреске и лирика њених бојених сазвучја, језгровита снага пластике, племенита архитектонска игра.[23]

Овај последњи покушај преображаја уметности, заснован на повезивању традиције са савременим концептом, није ни нов ни изниман као појава — назарени, прерафаелити, неоготичари и схватања романтичара само су сродне манифестације ове врсте.

---

[23] Научна афирмација наше средњовековне архитектуре и уметности, којој је допринео Други међународни византолошки конгрес одржан у Београду 1927 [в. Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност*, Зограф 3 (1969) 39—52 и *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 129—130] подстакла је већ постојећи зографски заокрет ка још одушевљенијем повезивању савременог стварања са наслеђем прошлости. Архитектонска решења остварена у овом духу, поред М. Кашанина (*о. с.*), највише је оспоравао Б. Бошковић, који је 1929. г. још налазио извесно разумевање за ову концепцију — в. *Изложба клуба студената архитектуре*, Рашка I (1929) 265—271; научно бављење споменицима наше средњовековне архитектуре управо је учврстило његово мишљење да је овакво грађење неоправдано, в. Б. Бошковић, *У одбрану једнога стила*, Политика 3. V 1931; *У одбрану српског стила*, Политика 8. и 10. V 1931; *Проблеми Светосавског храма*, СКГ 1. III 1932, 368—371; *Црква св. Марка у Београду као карикатура Грачанице*, СКГ 16. VI 1932, 302—304; *Црква св. Марка и Светосавски храм*, СКГ 1. V 1933, 73—75.



Слика 4. Ж. Настасијевић, Улица из старог Београда

Па ипак, зането зографско враћање нашој стар уметности у понечему се разликује од сличних кр тања у европском стварању — оно није покрену унапред утврђеним естетским принципима, нити имало свога Винкелмана или Раскина. Необавезно независно, без догматске тврдоће, ту и тамо, кро пријатељске додире сродна мисаона струјања дола зила су више као подстицај или потврда схватањ него као програм. Најтананији духови ове среди сензибилно реагују на сваку откривену вредност без обзира да ли ће се народном баштином служит у свом даљем стварању, као присталице *Зографа*, ил ће ићи независним путем, као Растко Петровић, Ра Драинац, Исидора Секулић, раније и сама Надежд Петровић — одушевљење вредностима наслеђа бил је подједнако изражено.

Мада је зографско стварање настајало спонтано кроз делање стваралаца који су кренули истим ил сличним путем да би се за кратко време слили заједнички ток образујући групу, ипак је несумњив основна покретачка снага потекла из породице Наста сијевић, где су у сродном духу стварала четири брат — књижевник Момчило (сл. 1), сликар Живорад, ком позитор Светомир и књижевник Славомир.[24] Потомци неимара, зографа, резбара и кујунџија из Охрида Призрена,[25] Настасијевићи су дубоким коренима би ли везани за сокове народног стварања, које се као баштина лозе прелило у њих, изравно преношено с колена на колено све до њиховог оца грађевинара познаваоца вештине фреске.[26] Зато је њихова пре дана наклоност ка нашој старој уметности — према легенди, запису, ритму, облику, боји, речи — са њима рођена, искрена, спонтана, занесењачка. Свестрани, сензибилни интелектуалци они уметничко-занатском карактеру традиције дају димензију културе свога доба — одуховљавају, прочишћавају, спајају искон ско и савремено, траже нове изразе стварајући неза висно или стварајући заједно. Зато је њихово умет ничко веровање сродно, међусобно развијано, допу њавано, иако је, засигурно, у теоријском смислу до принос Момчилове филозофске, етеричне природе био неупоредиво највећи, па се он с разлогом може сма трати незваничним естетичарем и идеологом зограф ског покрета. Његове рефлексије нису настајале из медитација над листом хартије, већ су имале готово проповеднички карактер и плод су расправа у кругу пријатеља — уметника, сензибилних интелектуалаца, који су се често, скоро свакодневно окупљали у кући Настасијевића.[27] Па ипак, мада се Момчилово дело

---

[24] Аутобиографске белешке покојног Живорада, као и многе податке о својој породици, које су употпунили својим сећањем, љубазно су ми ставили на располагање чланови породице Настасијевић — композитор Светомир и његове сестре, професори Славка и Даринка — на чему им најтоплије захваљујем.

[25] О пореклу породице Настасијевић в. Светомир Настасијевић, *Из биографије Момчила Настасијевића*, Повеља 9—10 (Краљево 1974) 147—157.

[26] Отац Настасијевића, грађевинар Никола, узео је презиме по своме ујаку Настасу Ђорђевићу, неимару, који је изградио многе цркве и приватне зграде по Србији (између осталих, цркву у Горњем Милановцу, 1862. године), а старао се, заједно са братом Спасојем, такође грађевинаром, о породици сестре Михаиле, удовице охридског грађевинара и резбара Тасе Лазаревића. За доброчинство ујака Настаса, који му је био учитељ и старатељ истовремено, Никола је узвратио усвајањем презимена Настасијевић, уместо очевог Лазаревић.

[27] „Веровао је највише у пријатељства. Она ће му остати сва и увек верна. Његово дејство на пријатеље, његови дуги, благи и умни разговори означавају нешто што је најређе код нас, и што је уопште најређе. У тим разговорима цело његово биће дејствовало је врховном благошћу и незлобивом сигурношћу“, записао је 1938. Станислав Винавер, близак пријатељ, један од многих, не само Момчила већ породице Настасијевић у целини, в. Momčilo Nastasijević, *Izabrana dela*, II, Beograd 1966, 246.

заснивало на истој основној поставци повезивања наслеђа прошлости са савременим стварањем, што је била и основа делања *Зографа*, овај визионар и занети чаробњак речи који се „древности, живој сахрањеној и пониженој савремености обраћао, да би му се објавиле чини исконског и вечитог језика младости",[28] у ствари је само привидно слично делао. Он је тежио да спозна митску снагу наше старе уметности, њене дубоке и необухватне моћи, да би досегао суштину и управо зато никада се није било чиме изравно надахнуо нити је дословно пренео, већ је трансформисао, асимиловао, служећи се традицијом као подстицајем, а не узором. Стога је дело Момчила Настасијевића несумњиво највеће, не само у поређењу са стварањем његове традицијом надахнуте браће већ и у односу на укупно оновремено стварање које се повезивало са прошлошћу.

У тој клими родољубивог и занетог одушевљења традицијом, у кући Настасијевића, увек отвореној свету уметника, где се расправљало, читало, музицирало, образовано је, највероватније 1926. године, друштво *Зограф*, чији је покретач и први председник био Живорад Настасијевић.[29] У ствари, већ између 1922. и 1925. године почело је окупљање сродних уметника окренутих изворима прошлости, расправљало се, експериментисало. Само из породице Настасијевић три су се брата истовремено у овом периоду окренула изворима народне уметности — Светомир је почео да компонује на основима балканске музике и одговарајуће хармоније и контрапункта;[30] Момчило је напустио стил у којем је стварао између 1915. и 1921. г. да би, после неколико година понирања у ткиво народног језика и мисли, написао већ 1923, а штампао 1925. године једно од својих најбољих дела, „Запис о даровима моје рођаке Марије";[31] и, напокон, Живорад је почео да трага за ликовним вредностима прошлости тежећи да их споји са духом савременог стварања.[32] Иако изразито ненаклоњен теорији, сликар је своје схватање много касније образложио на следећи начин: „Задатак и циљ уметности не може бити подражавање и копирање страних великих узора. Ако уметност има неког смисла и неког утицаја на свеопшти развој човечанства, — а досадања историја доказује да она једина далеко преживљује народе који су је створили, — онда је више него сигурно да уметност мора бити самоникла, једино самоникла, јер једино таква уметност и јесте уметност . . . Нама нису потребна никаква летења за експериментима западноевропског ликовног израза. Ми имамо огромне ликовне традиције по нашим манастирима, какве има мало који народ. Наша уметност треба да се ослања на те традиције, а инспирације треба да тражи, не по светским галеријама и ермитажима, него по нашем родном, свим могућим мотивима пребогатом тлу. Тек та синтеза може да пружи услове за велика ликовно-уметничка остварења, која ће нас увести као равноправне факторе у историју уметности".[33] Сличан је био и став Момчила Настаси-

---

[28] Vasko Popa, *Momčilo Nastasijević*, Izabrana dela, II, Beograd 1966. 272.

[29] Б. С. Николајевић, *Једна изложба*, Политика 8. VI 1908; овај чланак је поновљен у Политици 21. VI 1933. под насловом *Пре четврт века;* Anonim, *Die XIII Ausstellung des Frühlings-Salon (»Die Gruppe der Vier«)*, Agramer Tageblatt, 1921, бр. 311; Сибе Миличић, *Са изложбе Живорада Настасијевића*, Женски покрет 7 (Београд 1923); Радоје Марковић, *Наши уметници*, Раскрсница VII—VIII, књ. I (Београд 1923) 69—74; Т. Манојловић, *Сликарска изложба Живорада Настасијевића*, Мисао XII (1923) 951—952; Р. Петровић, *Живорад Настасијевић*, Будућност 12 (1923) 572—574; П. Палавичини, *Изложба слика г. Живорада Настасијевића*, Време 16. V 1923; П. Палавичини, *Изложба цртежа г. г. Љубомира Ивановића и Живорада Настасијевића*, СКГ 16. IV 1925; М. Јанковић, *Изложба слика г. г. Љ. Ивановића и Ж. Настасијевића*, Мисао 1. V 1925; М. Кашанин, *Уметничке изложбе у Београду*, Летопис Матице српске 304 (1925) 147—148; М. Марковић, *Изложба Љ. Ивановића и Ж. Настасијевића*, Раскрсница IV (1924/25) 82—84; М. Кашанин, *Уметничке изложбе*, Летопис Матице српске 307 (1926) 299—300; В. Р., *Г. Живорад Настасијевић у новој боји*, Политика 18. I 1926; И. Пржић, *Изложба слика г. Живорада Настасијевића*, Правда 19. I 1926; М. Петров, *Три изложбе*, Летопис Матице српске 308 (1926) 97—102; Б. Поповић, *Изложба слика Живорада Настасијевића*, СКГ XVII (1926) 217—218; М. Кашанин, *Живорад Настасијевић*, Реч и слика X (1926) 85—90; Д. Алексић, *Отварање изложбе Живорада Настасијевића*, Време 8. XI 1927; Аноним, *Фреске Живорада Настасијевића*, Реч 9. XI 1927; С. В. Ц., *Изложба Ж. Настасијевића у Новинарском дому од 6—20*, Новости 10. XI 1927; В. Поморишац, *Уметничка изложба Живорада Настасијевића у дворани Новинарског дома*, Књижевна критика 2. XII 1927; М. Р., *У жутим бојама — једна занимљива изложба слика и фрески*, Политика 20. XI 1927; Б. Поповић, *Изложба слика, фрески и цртежа Живорада Настасијевића*, Уметнички преглед 16. XI 1927, 465—469; Аноним, *Нове фреске Живорада Настасијевића*, Политика 16. XII 1928; T. Manojlović, *Dve izložbe*, Umetnost, januar 1928; Аноним, *Фреска у савременој декоративној уметности*, Политика 11. II 1930; Ч. Митриновић, *Фреске у Панчевачкој цркви*, Време 27. XII 1931; Р., *Вандализам у Уметничком павиљону — Непознато лице оштетило је физички фреске г. Живорада Настасијевића*, Правда 17. V 1931; Н. Ј., *Фреске Живорада Настасијевића — Црква св. Успенија у Панчеву*, Политика 11. I 1932; Д. Благојевић, *Успех сликара г. Настасијевића — Фреске у св. Успенској цркви у Панчеву*, Правда 12. II 1932; Ђ. Мано-Зиси, *Пред једну велику верску свечаност у Панчеву — Обнова Успенске цркве*, Време 24. XII 1932; Anonim, *Izložba četvrtog Proljetnog salona u Beogradu*, Narodne novine, Zagreb 20. V 1932; Р. Петровић, *Фреске Живорада Настасијевића*, Политика 11. XII 1932; С. Поповић, *Иконостас у цркви Богородичина покрова*, Пут I 3 (1933) 171—173; П. Каралић, *Живорад Настасијевић, Иконостас цркве св. Богородице у Београду*, Живот и рад VII, књ. XIX, 15. V 1934; Д. Најдановић, *Живорад Настасијевић и деца*, Правда 7. X 1934; Г. О. П., *Чињенице се ипак не могу забашурити*, Правда 6. IX 1935; З. Кулунџић, *Сликар Живорад Настасијевић*, Београдске општинске новине 1 (1941) 27—35; Аноним, *Фреска „За част отаџбине" у дому Соколског друштва Београд-Матица*, Политика 1. III 1941; Аноним, *Огромну фреску „Четири вола краља Петра" ради у дворани Соколског дома познати београдски сликар г. Живорад Настасијевић*, Време 12. II 1941; Аноним, *Ликовни уметници кажу*, Време 20. II 1941; К., *Живорад Настасијевић говори нам на једној скели о фрескама и о својој љубави према њима*, Правда 20. III 1941 (прво издање); Д. Јовашевић, *Сликар Живорад Настасијевић излаже у Титовом Ужицу*, Вести, Т. Ужице 27. IV 1956; M. Protić, *Savremenici*, II, Beograd 1964, 79—83; Z. Tošić, *Nastasijević Živorad*, Enciklop. lik. umjet., III, Zagreb 1964. 534; L. Trifunović, *Živorad Nastasijević*, Katalog retrospektivne izložbe u Kulturnom centru Beograda, sv. 81. 1966; П. Васић, *Дело Живорада Настасијевића*, Политика 26. IV 1966; Д. Ђорђевић, *Живорад Настасијевић*, Борба 26. IV 1966; З. Глушчевић, *Сликар Живорад Настасијевић*, Политика 8. V 1966; M. Protić, *Katalog izložbe Treća decenija*, Beograd 1967, 87—88; С. Живковић, *Живорад Настасијевић, Најлепше легенде о старом Београду*, Београдска недеља 12. V 1969; М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 127 и даље; Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност*, Зограф 3 (1969) 39—52; А. Стојаковић, *Последњи покушај живописања Лазарице*, Багдала XIII 147—148 (1971) 20—24; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 495—496 и другде; С. Настасијевић, *Из биографије Момчила Настасијевића*, Повеља 9—10 (Краљево 1974) 147—157.

[30] Gustav Brili, *Svetomir Nastasijević — Neimar balkanske muzike*, Beograd 1956. — Ж. Настасијевић с поносом говори: „Мој брат је на основу Слова љубови од Деспота Стевана направио кантату за ораторијум." Истор. архив. Београда К XIII/6, 15 стр.

[31] Momčilo Nastasijević, Izabrana dela, II, *Iz tamnog vilajeta — Zapis o darovima moje rođake Marije*, Beograd 1966, 9—27.

[32] Налазећи увек веома много међусобног разумевања, браћа Настасијевић су често стварали заједнички — Светомир је музички обликовао Момчилова дела (*Међулушко благо, Ђурађ Бранковић* и друга) тако да су „текст и музичке мисли обједињени у јединствену целину, органски и хармонски" (G. Brili, *o. c.*, 16), а Живорад је за Светомирова дела радио сценографију — скице у боји за *Ђурђа Бранковића* још су на зиду куће Настасијевића.

[33] З. Кулунџић, *о. с.*

јевића, који је сматрао да: „Ништа од општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посреди. Свима припада само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер, општечовечанско у уметности колико је цветом изнад, толико је кореном испод националног."[34]

Док је Момчило, пошто се „умио на вилинским источницима народног песништва", стварао песме од којих је свака „икона нашег матерњег језика",[35] дотле је Живорад, да би се изворно вратио нашој старој уметности, покушавао да проникне у технику фреске. Његов пут ка закучастим тајнама ове старе вештине није био лак — између традиције и тренутка када се окреће овој заборављеној техници стоји период од две деценије његовог веома савременог сликарског образовања. Прво је пленеристичко-импресионистичко схватање, које испољава као дечак непосредно по пријему у Уметничко-занатску школу, а које је у класи Марка Мурата, Ристе Вукановића, и нарочито дружењем са доста старијим Костом Миличевићем, развио и употпунио (сл. 2).[36] Други сликарев блиски додир са модерном уметношћу, сем релативно кратког боравка у Минхену,[37] проистекао је из двогодишњег бављења у Паризу (сл. 3),[38] где је открио драж смирених, једрих волумена једног конструктивног, не аналитичког кубизма, јасних, сажетих облика, чистог цртежа, негованих пропорција, сведеног колорита, наглашене монументалности.[39] Између та два периода ратне године су га везале за нашу стару уметност. Као борац је прошао Србију и Македонију од Колубаре до Штипа, Солуна, борио

---

[34] M. Pervić, *Poetika i poezija Momčila Nastasijevića*, Momčilo Nastasijević, Izabrana dela, II, Beograd 1966, 297.

[35] Vasko Popa, *o. c.*

[36] Када је као дванаестогодишњи дечак из Горњег Милановца дошао на тек отворену Уметничко-занатску школу (коју су водили Ђорђе Јовановић, Бета и Риста Вукановић и Марко Мурат), Живорад је постао нераздвојни друг знатно старијег Косте Миличевића са којим је делио собу, сликао, излагао, а учио је у класи Марка Мурата (в. Б. С. Николајевић, *Једна изложба,* Политика 8. VI 1908) и Ристе Вукановића (в. мемоарски текст Живорада Настасијевића, који чува његова породица). Сматран изузетним талентом, приликом сахране Ђорђа Крстића 1907, Живорад Настасијевић, четрнаестогодишњак, симболично је носио палету великог мајстора као знак преношења уметничког стега на млађе генерације (L. Trifunović, *Živorad Nastasijević,* Katalog retrospektivne izložbe u Kulturnom centru Beograda, sv. 81, 1966).

[37] У Минхену је 1913—1914. радио најпре на приватној академији проф. Хајмана, а затим на Државној академији код професора Хермана Гребера. Чим је избио рат, вратио се у земљу (преко Варшаве, Одесе, Дунавом на Неготин) и у Скопљу укључио у борбу (ђачки батаљон II „гвозденог" пука Армије војводе Степе Степановића). Из рата је изишао са одликовањима за храброст и нарушеним здрављем — в. З. Кулунџић, *о. с.*

[38] У Паризу је био на Académie de la Grande Chaumière (1920—1922) — в. Историјски архив Београда К XIII/6.

[39] Мада је већ од 1919. године, како сам каже, почео да размишља о могућностима бављења фреском (в. К., *Живорад Настасијевић говори нам на једној скели о фрескама и о својој љубави према њима,* Правда 20. III 1941) да би се на тој основи развило друштво сродних уметника Зограф, чињеница је да је Ж. Настасијевић своју ликовну радозналост и неоспорну обдареност у послератним годинама упоредо везао и за најнапредније сликаре Јована Бијелића, Петра Добровића и Сибу Миличића, образујући групу Четворице, везану заједничком, унутрашњом потребом истраживања. (О овоме сведочи изложба Четворице децембра 1921. г. у Загребу). Ова група, из које одлази Сибе Миличић, проширује се 1924. г. тројицом скулптора — Томом Росандићем, Сретеном Стојановићем и Франом Кршинићем — образујући групу Шесторица чији је гост био М. Тартаља. Међутим, када је већина ових уметника две године касније покренула Облик са крајње модерним тенденцијама, Ж. Настасијевић, већ захваћен зографским концептом, одрекао се да даље следи овај пут наглашене европеизације ликовног стварања.

се и сликао наизменично, а у тренуцима предаха затишја обилазио је старе споменике по околини одушевљено откривао лепоту живописа. У летњ месецима 1915. г. са својим војницима, између борб обновио је порушену цркву св. Илије у Дољани код Штипа и насликао иконостас бојама добијени на дар од Ђорђа Јаковљевића-Зографског из Велеса. Наклоност која је постојала у породици на овај н чин се разбуктавала, па је стога у току свога пар ског периода Ж. Настасијевић посећивао курс фр ске; затим је путовао у Италију и трагао за дели старих мајстора, студирао је ренесансне теоретич ре[41] да би докучио ову технику и схватио њен одно према нашој средњовековној фресци. На крају, п што је прошао овај дуги пут, решење је нашао у р ђеној кући — у поступак израде фреске упутио је отац,[42] који је од предака зографа сачувао рецепт Међутим, од теорије до доброг остварења пут ни лак. Да би практично савладао ову изузетно слож ну вештину, Живорад Настасијевић је експериме тисао упорно и предано, свакодневно, годинама Резултати рада на фресци јасно се назиру већ у лима из 1925. г. — на изложби коју је приредио Љубомиром Ивановићем уочено је да Настасијеви ћеве „религиозне композиције делују мистично, дале би се разрадити у већим димензијама као фреско".[44] Само две године касније, на самостално изложби у Новинарском дому сликар је уз уља цртеже изложио и шеснаест фреско-сликаних компо зиција, што је запажено у свим приказима изложбе а ова јавна афирмација најбољег мајстора фреск омогућила му је многобројне поруџбине. Већ 1928. г израдио је велике фреске у тек саграђеном Уметнич ком павиљону „Цвијета Зузорић" на Малом Калеме дану (седам алегоријских композиција које су пре стављале разне гране уметности), затим шест компо зиција у дворани за седнице Градског Већа, преуре ђене и проширене зграде Општине града Београда Узун Мирковој улици; 1930. г. израдио је иконостас цркве у Крупњу (пројектант М. Коруновић) са се дамнаест композиција у фресци; 1931-32. г. израдио је девет великих фресака у панчевачкој Успенско

---

[40] Ова обновљена црква била је освећена на св. Ил ју 1915. г. уз чинодејствовање скопског владике — в. З Кулунџић, *о. с.*

[41] У превођењу Ченина Ченинија, Пјера дела Франче ске и других помагао му је Момчило Настасијевић.

[42] Деда по мајци му је био охридски зограф Анђелко Ђорђевић.

[43] Био је то посао заморан и заметан, јер је на прет ходно припремљену плочу од армираног бетона, која је имала улогу носача, наносио малтерни слој 2—3 cm дебљине на којем је, брзим поступком, радио фреску чију је трајност испитивао, остављајући је често закопан под земљом и по неколико месеци.

[44] П. Палавичини, *Изложба цртежа г. г. Љубоми Ивановића и Живорада Настасијевића,* СКГ 16. IV 1925

[45] „Ж. Настасијевић је први сликар у Београду који се озбиљно и успешно бави сликањем ал фреско, што он то својим изврсним радовима најлепше доказује", написао је В. Поморишац поводом ове изложбе (*Уметничка изложба Ж. Настасијевића у дворани Новинарског дома,* Књижевна критика, Београд 2. XII 1927). Овим се искључује мишљење „да Зографи, нарочито Поморишац обнављају традиционалне технике фреске и витража" (M. Protić, *Treća decenija,* Beograd 1967, 36). јер је фреску В. Поморишац, под утицајем Настасијевића, радио изнимно и без великог успеха, а бавио се техником витража, коју, међутим, Ж. Настасијевић није никада прихватио.

У наведеној литератури (напомена 29) види се колико је ова изложба имала широк публицитет, а било је већ тада јасно да „наше црквено сликарство, које је скоро потпуно замрло, може видети велике користи од радова Ж. Настасијевића" (в. М. Р., *У жутим бојама — једна занимљива изложба слика и фрески,* Политика 20. XI 1927).

цркви, 1932. г. иконостас цркве Богородичиног Покрова у Београду; 1933. г. две велике фреске у Народној банци у Скопљу (страдале у земљотресу); 1938. г. велику фреску у спомен-капели на Зебрњаку[46] и фреске у многим капелама на београдском Новом гробљу.[47] Већи број фресака израдио је и по приватним кућама у Београду.[48] Последње дело требало је да буде живопис Лазарице, за који је мајстор израдио скице између 1937. и 1939. године, али до реализације, услед рата, није дошло.[49]

Бављење фреском велика је авантура којој се Живорад Настасијевић у периоду између два рата занесењачки предао, верујући искрено да ће оживљавањем њених вредности успети да боље повеже савремену уметност са нашом старом традицијом. Са истим уверењем у исправност свога става деловао је, потпомаган браћом, као покретач друштва *Зограф*.

Чланство ове групе није поуздано утврђено — у литератури је различито навођено не само код разних аутора већ и у разним делима истог аутора, варирајући, зависно од извора, од састава сасвим непотпуног[50] до претерано обогаћеног личностима које нису биле редовни чланови ове групе.[51] Највише оспоравано је име арх. Б. Којића, који се код неких или чак истих аутора некада јавља, а некада изоставља.[52] Једини повод за сврставање арх. Б. Којића међу чланове овога друштва[53] могла је да буде изложба *Зографа*, отворена 17. V 1931. г. у Осијеку, на којој се налазило неколико Којићевих пројеката (неки у сарадњи са арх. Даницом Којић). Ово суделовање, изнимно и епизодно у стварању Б. Којића, потврда је архитектонско-ликовног превирања тридесетих година, а истовремено је и одраз Којићевих, још увек постојећих настојања да конзервативизам српско-византијског стила превазиђе слободнијим и логичнијим решењима надахнутим фолклором. Управо овакво стварање представља беочуг између традиционалних и модерних решења, којима је Б. Којић био већ увелико припао, обележавајући, већ у овом периоду, прекретницу ка све наглашенијој афирмацији новога.[54]

Потпуно и тачно чланство *Зографа* може се установити, са одговарајућим образложењем, једино на основу података из оновременог писаног материјала и мемоарских текстова употпуњених казивањем живих некадањих припадника ове групе — јер сви чланови нису узимали учешћа на заједничким ликовним манифестацијама, па нису у свим изворима ни помињани и обрнуто, повремено је било излагача који нису били чланови друштва, а имена им се могу наћи у неком каталогу, приказу, критици, везана за *Зограф*.[55] Ако бисмо узели у обзир све расположиве податке, редовни чланови овога друштва, поред Живорада Настасијевића, били су сликари Здравко Секулић, Јосип Цар, Васа Поморишац, Радмила-Лала Милојковић (рођена Ђорђевић) и Светолик Лукић, вајар Илија Коларовић и архитект Богдан Несторовић.[56] Иако као песник није, наравно, могао узети учешћа у ликовним манифестацијама друштва, Момчило Настасијевић је био редовни члан, док је, обрнуто, музичар и архитекта Светомир Настасијевић, који је излагао своје архитектонске пројекте, био само пријатељ групе и помагач у организовању изложби. Пријатељ друштва *Зограф*, близак пријатељ породице Настасијевић, учесник на изложбама и понекад домаћин састанцима друштва, био је сликар Станислав-Сташа Беложански,[57] а пријатељи групе били су такође сликар-кописта Јарослав Кратина, арх. Момир Коруновић и песници Раде Драинац и Станислав Винавер.

Непоуздана је такође оцена о предводничкој улози покретача групе — негде се она приписује В. Поморишцу, негде Ж. Настасијевићу, а негде се, неодређено, обојици даје подједнак значај.[58] Међутим, сачувани оновремени подаци недвосмислено су подударни са казивањем живих чланова — покретач друштва и први његов председник био је Живорад Настасијевић,[59] док је В. Поморишац био одушевљени присталица друштва, ватрени заговорник његових поставки и излагач чија су дела, поред Настасијевићевих, била највише у зографском духу. Много пре но што је приступио овоме друштву, већ на почетку

---

[46] Капела је уништена у другом светском рату.

[47] Поред овога, израдио је фреске у капели-костурници на Мачковом Камену, у Самодрежи цркви, у трстеничкој цркви и др. (в. З. Кулунџић, *о. с.*, мемоарску грађу у породици Настасијевић и грађу у Историјском архиву Београда К XIII и К XIV).

[48] У трпезарији виле др Павловића у ул. Пролетерских бригада 17 (касније својина Генчића) композицију „Јесен", у вили др Јанковића (Лепеничка ул. на Вождовцу) композицију „Купачице" и др.

[49] У припремама скица и картона, рађених најпре у размери 1 : 50, затим 1 : 20 и на крају 1 : 1, сликару су помагали Ј. Цар и Д. Ристић — в. А. Стојаковић, *Последњи покушај живописања Лазарице*, Багдала XIII 147—148 (1971) 20—24.

[50] Иако првобитно наводи шири састав Зографа (*Savremenici*, II, Beograd 1964, 79, nap. 2) укључујући, сем Ж. Настасијевића и В. Поморишца, такође З. Секулића, Ј. Цара, И. Коларовића, Р. Милојковић, С. Лукића и архитекте Б. Несторовића и Б. Којића, касније своди број на свега шест чланова, с разлогом изостављајући Б. Којића, али такође и Р. Милојковић и С. Лукића (*Katalog izložbe Treća decenija*, Beograd 1967, 36), који су, упркос својој различитој ликовној концепцији, поуздано били редовни чланови Зографа, стални излагачи и помињу се у свим изворима. Њихова имена су, уосталом, потписана (уз З. Секулића, Ј. Цара и И. Коларовића) на дописној карти упућеној са седнице Зографа Живораду Настасијевићу 15. I 1936.

[51] Неизвесни чланови који се негде помињу, а негде изостављају, су арх. Б. Којић, архитект и музичар С. Настасијевић и сликари Ј. Кратина и С. Беложански, а такође је нејасно званично чланство Момчила Настасијевића, чије се име, зато што није излагао, нигде не спомиње у саставу Зографа.

[52] В. напомену 6.

[53] Иако се поуздано зна да је он био на пољу архитектуре један од најангажованијих чланова супротне групе Облик, основане 1926. године, а такође и један од оснивача Групе архитеката модерног правца образоване 1928. године.

[54] Учешће на једној изложби не може бити повод да се неко сврста у редовне чланове друштва Зограф, јер бисмо му тако могли прибројити и арх. Ивана Стојковића, који је на истој изложби излагао, а можда и арх. Даницу Којић — а то нико до сада није учинио.

[55] Тако се име књижевника Момчила Настасијевића не јавља међу члановима Зографа, а он је, према казивању чланова породице Настасијевић, био редовни члан.

[56] У групу је 1927. г. желела да уђе и Милена Павловић-Барили, али је њена молба, упркос залагању Ж. Настасијевића, била одбијена.

[57] Састанци друштва Зограф одржавали су се најчешће у кући Настасијевића, а понекад код Сташе Беложанског или у кафани „Трандафиловић".

[58] В. напомену 7.

[59] Сам В. Поморишац каже: „Ми у 'Зографу' радили смо на томе да се афирмишемо као сликари. Прво је почео да ради у том духу Живорад Настасијевић, а онда смо ми за њим то радили, Секулић, Цар итд." (Историјски архив Београда К XIII/6, 10 стр.). Поред тога, у критикама и приказима до 1941. г. Ж. Настасијевић се помиње као први председник групе (што никада није оспоравано) и њен покретач, па чак и стваралац који је највише допринео зографском концепту. З. Кулунџић, који је писао готово у исто време о Ж. Настасијевићу (*о. с.*) и о В. Поморишцу (овај текст, већ преломљен, припремљен такође за Београдске општинске новине као и онај о Настасијевићу, није изишао због рата) каже недвосмислено да је Ж. Настасијевић стварао „купећи око себе једну малу уметничку групу, из које се развило уметничко удружење 'Зограф' "... чији је Ж. Настасијевић био „оснивач и идеолог". Напокон, сведоци рада тог друштва арх. Б. Несторовић и музичар С. Настасијевић покретачем групе, без двоумљења, сматрају Ж. Настасијевића.

треће деценије, независно делајући, В. Поморишац је у свом „лондонском" бављењу и после њега образовао свој сопствени стил својеврсно схваћене традиције,[60] али ово се не може мешати са покретањем друштва *Зограф*. Такође нема разлога да се претерано наглашава његова кратка предводничка улога у *Зографу*,[61] везана за веома касни период, када се, после 1933. године, из личних разлога Ж. Настасијевић повукао са положаја председника и из друштва уопште, остајући још задуго, све до рата, а у неким делима и после рата, на зографским позицијама.[62]

Време настанка друштва *Зограф* такође је веома спорно. Зависно од аутора, узимане су као почетак године између 1926. и 1930.[63] За ово друштво краткога века настајање схваћено апроксимативно у току четири године сувише је велики период, јер, ако му не одредимо почетке, испало би, готово, да је оно дуже настајало него што је трајало. Свакако, неофицијелно образовање овога друштва, необележено одређеном јавном манифестацијом, отежава утврђивање његових почетака. Па ипак, неки чиниоци, који се могу сматрати одредницом, сустичу се око 1926. године. Већ годину дана раније одржана је изложба Живорада Настасијевића на којој је уочена зографска тенденција,[64] а такође већ сазрела, иста концепција Момчила Настасијевића потпуно је изражена у књизи *Запис о даровима моје рођаке Марије*, која је штампана исте 1925. године. Поред тога, већ сазрели стил, којим се Ж. Настасијевић представио Београду 1927. г. изложивши фреске,[65] а нарочито његова изјава поводом ове изложбе,[66] померају образовање *Зографа* у време пре 1927. године, а непосредно после оснивања *Облика* — значи негде пред крај 1926. године.[67] Оснивању друштва, међутим, претходи период превирања и припрема, који обухвата време између 1919, односно 1922. и 1925. године.

Као што је тешко тачно изнаћи почетке *Зографа*, тако је заметно одредити његов суштински крај, јер, чињеница је да је ова група битисала негде до 1940. године,[68] иако је већ 1936. г. изражено уверење у неоправданост њеног постојања.[69] Ово формално животарење *Зографа*, прожето сумњичавостима чланова, није у складу са упорношћу протагонисте Ж. Настасијевића, који је све до рата, пошто је одавно иступио из друштва, подржавао зографски стил у чему га је независно делајући, теоретски и практично помагао В. Поморишац.

Чврсто уверен да је у спајању народне традиције и савремених схватања открио прави смисао уметности, наивно убеђен да је овом стварању припао свим својим бићем, Живорад Настасијевић је у ствари целога живота интимно био одан како старој[70] тако и савременој европској уметности, чија је пленеристичко-импресионистичка разиграност испунила његове дечачке снове, а чврста, строга, једра форма и један готово пуристички поступак његовог париског периода надахнули су га да оствари своја најбоља дела.[71] Мада се ове две компоненте не могу код сликара строго раздвојити, јер понегде има обостраних обележја,[72] уопштено се може рећи да је профана тема — пејзаж, портре, акт — исказана претежно савременим концептом (сл. 4), док је у религиозној композицији наглашен покушај повезивања са нашом старом уметношћу у тежњи да се остваре њена трансцендентална својства. Тежећи да обједини старо и ново, исконско и савремено, Живорад Настасијевић обично вредности не прожима и не трансформише у оном смислу у коме је то изванредно чинио Момчило у литератури, где се далеки призив прошлости једва осећа као неухватљив призвук. У Живорадовом стварању је спајање елемената у религиозној композицији видљиво, у неким делима могли бисмо рећи готово опипљиво, тако да се средњовековно и савремено, садржано у различитим размерама, без тешкоћа разлучују. Чак је понекад, нескривено, ишао изравно средњовековним узорима, подражавајући очигледно и намерно иконографској структури слике, облику, покрету, архитектури, драперији.[73] Одличан цртач, међутим, са израженим осећањем мере и укуса, Живорад Настасијевић је увек озбиљно схватао нашу стару уметност, којој је, сензибилан, темељан и преко сваке мере савестан, увек радо поново одлазио у походе.

---

[60] Оцену дела В. Поморишца: M. Protić, *Savremenici*, II, Beograd 1964, 79—84; M. Protić, *Katalog izložbe Treća decenija*, Beograd 1967, 35—36, 92—93; М. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 127 и даље; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 501 и друге.

[61] В. Поморишац је кратко време био на челу Зографа — од повлачења Ж. Настасијевића 1933. г. до свога одласка у Париз 1935. г. Међутим, чак и у том времену преписку у име Зографа В. Поморишац не потписује као председник већ скромно ставља: за Зограф В. Поморишац.

[62] Мада се жали да „после рата то никоме више није падало на памет", мислећи на зографско сликарство, ипак је за Народни музеј у Крушевцу 1953—1954. г. израдио неколико историјских композиција, традиционално схваћених, са тематиком из Косовског циклуса (Историјски архив Београда К. XIII/6).

[63] Најраније време настанка Зографа 1926—1927. г. наводи Л. Трифуновић (*Српско сликарство 1900—1950*, Београд 1973, 463), а његове почетке види најкасније тек од 1930. г. В. Колаковић (*Васа Поморишац и група Зограф*, НИН 8. X. 1961).

[64] П. Палавичини, *Изложба цртежа г. г. Љубомира Ивановића и Живорада Настасијевића*, Српски књижевни гласник 16. IV 1925.

[65] То је позната изложба Ж. Настасијевића у Новинарском дому, којој је у штампи дат веома широк публицитет — в. напомену 29.

[66] „Успех те изложбе дао је подстрека и другим представницима зографског стила, тако да су они видели добру перспективу за будућност ове концепције. Јер, треба напоменути да смо неколико нас сликара и пре тога улагали напоре да се овај стил пробије у нашем сликарству" (Историјски архив Београда, К XIII/6).

[67] Веома уверљиво тврђење музичара Светомира и професора Славке Настасијевић — чије је памћење изванредно — да је Зограф основан 1925. године (а за ову годину би говорило доста података), оповргава сам Живорад изјавом да је Зограф основан одмах после оснивања групе Облик. (Види изјаву Ж. Настасијевића, Историјски архив Београда, К XIII/6, стр. 10).

[68] Према сећању В. Поморишца (Ист. архив Београда XIII/6), већина чланова Зографа, после растурања друштва 1940. г. прешла је у Ладу.

[69] У писму В. Поморишцу 21. X 1936. године, тадашњи председник групе, Јосип Цар, сматра да је крајње време „да се Зограф обрачуна са самим собом... јер као идеолошка група није могао да учини баш ништа". У ствари, после изложбе Зографа у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић" 1933. године, када се Ж. Настасијевић повукао са положаја председника и из групе уопште, ово друштво је изгубило свога покретача и личност која је највише повезивала чланове.

[70] Његово одушевљење ренесансом, нарочито после путовања по Италији, уткивано је, чистим пропорцијама које негује, у класичан концепт слике и ђорђоновски начин сједињавања наге фигуре и слободног простора.

[71] У формирању Настасијевићевог париског заокрета вероватно је имао утицаја тек обнародовани пуризам, чији се Манифест појавио 1918. године, прокламујући борбу против заостатака импресионизма, аналитичког кубизма и нефигуративног стила, а за обнављање здравог сликарства, јасног, рационалног, контролисаног, са једноставним облицима и смиреним хармонијама.

[72] Чак и у његовим веома савременим делима пејзаж, на пример, лишен живота, успорених ритмова, стерилан попут Кириковог, делује нестварно као и простор у нашем старом сликарству.

[73] Ово се види у скицама за живопис Лазарице, на пример. Ж. Настасијевић је темељно упознавао наше споменике путујући од Поморавља до Македоније, као што је и В. Поморишац не само упознавао наше сликарство већ је фреске и копирао у Манасији, Дечанима и друге.

Анка Стојаковић

Živorad Nastasijević et la société Zographe

Par ce travail l'auteur se propose de faire mieux connaître l'activité du peintre Živorad Nastasijević, et certaines particularités encore insuffisamment définies qui se rapportent à la société Zographe. Si ces problèmes ont été abordés, problèmes qui cependant ont été déjà souvent étudiés, c'est que, aujourd'hui déjà, moins d'un demi-siècle depuis la création de ce groupe, beaucoup d'informations ne sont pas entièrement dignes de foi. Ainsi, nous avons pensé qu'il serait utile d'éclaircir et d'établir définitivement certaines notions. Mettant à contribution la documentation conservée et les dires des anciens membres, encore en vie, de ce groupe, ou les témoins de son existence et des idées qui ont conditionné sa création, nous avons tenté d'examiner le climat dans lequel se font jour les aspirations du Zographe tendant à rattacher l'activité créatrice contemporaine avec l'héritage ancestral de notre peuple, dans le domaine de l'architecture et de l'art en général. Si l'on résume les données touchant l'origine et l'activité efficiente de ce groupe, il devient évident que son existence n'a guère soulevé des problèmes essentiellement nouveaux, mais que, encore une fois, dans des conditions nouvelles on a vu renaître, renforcées, les attaches, conçues d'une façon romantique, avec l'héritage national.

A l'activité du groupe Zographe correspond sa composition établie de façon traditionnelle, où l'on voit côte à côte, peintres, sculpteurs, hommes de lettres, des musiciens même, et des architectes. Ce procédé, dépassé depuis longtemps, qui consistait à rattacher l'architecture et la peinture, est la conséquence d'idées archaïques du rapport structural entre le bâtiment et sa décoration, idées valables encore chez nous entre les deux guerres. Dans ce sens, la tutelle de l'architecture, adepte du conservatisme et fidèle à la tradition des bâtisseurs du passé, exigeait une décoration adéquate. Ainsi, entre l'architecture et les arts plastiques proprement dits, conservateurs l'une et les autres, il s'était formé une conjonction, qui a conditionné l'activité commune théorique et pratique des membres du Zographe et des amis de ce groupe, de même que le besoin de s'associer afin de se soutenir, dans le climat de plus en plus accentué d'une propagation des courants européens modernes.

Considérant que le conservatisme dans l'architecture avait été une des conditions qui avait permis le développement des conceptions artistiques du Zographe, nous avons analysé les causes qui l'ont suscité. Outre tous les facteurs connus qui ont amené au retour à la tradition médiévale comme source d'inspiration, le fait que l'esprit conservateur s'est maintenu dans l'architecture est dû encore à d'autres facteurs. Tout d'abord sa dépendance de plus en plus grande du goût archaïque des bailleurs de fonds et du milieu, de même que l'impossibilité d'une expérimentation indépendante, ont conduit à des accomodations inévitables et à des concessions en ce qui concerne la qualité. A côté de cela, l'activité des architectes, partisans de l'académisme, de talent médiocre, étrangers ou du pays, de même que l'expansion de la construction, provoquée par une urbanisation accrue, avaient influé sur l'édification de bâtiments en série, et avaient freiné la pénétration de l'architecture moderne.

Après avoir rassemblé et confronté les documents, nous avons essayé de fixer l'époque exacte ou s'est formé le Zographe, ses conceptions et sa composition, de même que le rôle qu'a joué Živorad Nastasijević dans ce groupe. Bien que le Zographe ait représenté un ensemble cohérent, son activité n'avait pas été mue par des principes esthétiques solidement établis dès le début, mais à travers des contacts amicaux, des idées semblables sur les mouvements de l'époque, apparaissaient davantage comme un stimulant ou une confirmation d'idées apparentées que comme un programme.

Cependant, bien que les créations provenant du Zographe aient été spontanées, les stimulants venaient de la famille Nastasijević où quatre frères travaillaient dans un même esprit. Dans leur maison, toujours ouverte aux artistes, s'était formée la société nommée Zographe, et son premier président, resté longtemps à la tête du groupe avait été Živorad Nastasijević. Quoique le Zographe se fût principalement consacré au domaine de l'architecture et de la peinture, le fait est que, dans le domaine théorique, l'apport de l'écrivain Momčilo Nastasijević a été le plus important, de sorte que l'on peut à bon droit le considérer comme l'inspirateur non officiel de l'idéologie du groupe. Parce qu'il a peut-être mieux compris le sens des legs du passé, à la différence des autres membres du Zographe, le passé lui a servi exclusivement comme stimulant et non comme modèle.

Au fait que les frères Nastasijević s'étaient orientés vers le patrimoine artistique, avait contribué la tradition léguée par leurs ancêtres zographes et bâtisseurs, à l'activité artistique-artisanale, les jeunes avaient ajouté une dimension européenne de la culture de leur temps. Ces propensions familiales se trouvaient exprimées de façon particulièrement visible dans l'oeuvre créatrice de Živorad Nastasijević. Celui-ci, après une période fertile impressionniste et cubiste, s'était orienté vers l'héritage national et la technique de la fresque, convaincu que par la liaison de ces valeurs et de l'art moderne, il allait atteindre au sens véritable dans l'art. Ses tendances zographiques, qui se manifestent surtout dans ses compositions religieuses, sont l'expression non dissimulée, presque tangible de la fusion de l'ancien et du contemporain, et passent parfois à l'imitation directe des modèles médiévaux. Persuadé naïvement que tout son être appartenait à ce genre de création, Živorad Nastasijević était néanmoins resté toute sa vie intimement dévoué dans la même mesure à l'art européen de l'époque, dans l'esprit duquel il a réalisé ses meilleures oeuvres.

Etant donné que les adhérents au Zographe par rapport au domaine de la littérature n'ont pas été jusqu'à présent enregistrés avec certitude, de sorte que les informations ne concordent pas, nous avons établi, à l'appui d'arguments motivés, sa composition effective. De même, l'époque où cette société s'est formée, située généralement entre 1926 et 1930, nous l'avons pour bien des raisons fixée à l'année 1926. Et, finalement, l'appréciation sujette à caution du rôle de promoteurs du groupe, attribué parfois à Živorad Nastasijević, parfois à V. Pomorišac, et parfois dans un esprit conciliant aux deux, avait été en réalité le rôle de Živorad Nastasijević, au moment où le groupe s'est formé, et a connu sa période de succès. Plus tard, après 1933, lorsque le groupe avait commencé à se disperser et qu'il végétait, V. Pomorišac en avait été le président pendant un certain temps.

Anka Stojaković

Сведочанства

Откриће у Богородици Љевишкој

Познати српски архитект Момир Коруновић (1883—1969), као војни инжењер у време балканског рата, учествовао је у јесен 1912. године са својом јединицом у ослобађању Призрена. Ту је, у то време, саградио и своју чесму „Косово". Пред крај живота, у пролеће 1968. године, лежећи у болници, записао је, замољен од професора арх. Станка Мандића, свог рођака, сећања на дане боравка у Призрену крајем 1912. и почетком 1913. године. Рукопис се налази код проф. Станка Мандића. Из њега смо извадили само онај део који сведочи о откривању првих фресака у цркви Богородице Љевишке.

Једног тако ведрог зимског дана, некако око три недеље по светом Димитрију, мислим да беше петак изјутра, обишао сам војнике у сарају, па онда комору и обавезно посетио и Јешу, помиловао га и почастио шећером; дођем да обиђем војнике који су били на кантонману у цркви Свете Богородице Љевишке, али прво обиђем све споља и поразгледам све мало подробније: стране зидова, а унеколико и кровног покривача. Зидови су били олепљени кречним лепом и били су у прилично запуштеном стању. Поред цркве поразгледам и црквену кућу и зидове порте. Све беше онако у некаквом летаргично-запуштеном стању, а у порти угледам и помало корова. То ми није било нимало чудновато нити ме је изненађивало: тадашња турска царевина скоро сва је тада имала прилично, прилично корова.

По томе, тако рећи „детаљном" разгледању, уђем у цркву, поздравим војнике и почнем изнутра да разгледам онако, мало подробније. Тако, шетајући се разгледам све уздуж и ушир и увис, па стигнем до северозападног ступца кубета, уз који је било лежиште двојице војника, и то са северне стране. Остали војници, пошто се није ништа радило, кад бејах дошао и ушао у цркву, беху устали и отпоздравише ме, па се опет потом разузурчише, неки лежећи, неки седећи; а ова двојица што спаваху поред тог северозападног ступца, кад ја наиђох, поздравише ме, и ја продужим лаганим кораком разгледање, а они обојица за мном. И, чујем где један од њих вели свом другару: „Па кажи му!" Онај други се као нешто снебива и нешто мрмори себи у браду и груди. Док ће онај први опет: „Па кажи му, ја бих му рекао све." Ја то чујем, окренем се и упитам да ли то мени има нешто да каже. „Јес', господин поручниче!" „Па ајд', шта је то!" А он поче: „Виш' г'сн поручниче, нас двојица спавамо ев' овде, па има већ две-три ноћи где ми нешто виче: 'Па покриј га, покриј га!' А ја као да сањам! Па опет зачујем: опет то исто. Данас је петак, а ноћас ме око пола ноћи опет разбуди тај глас: 'Па покриј га једанпут, откад ти говорим'. Издигнем главу и погледам и себе и овога другара. Он спава ка' заклан и опет погледам и видим покривени смо обојица и то добро. Легнем, опет и нисам тако рећи ни заспао, кад ти ја опет зачујем оно: 'Па покриј то, кад ти кажем!' И тако трипут до ујутру. Ујутру устанемо обојица, наместимо овај наш лежај, умијемо се, па одемо да целивамо свете иконе свете Богородице и свете Петке, а мало после и ви дођосте! Ето г'сн поручниче, то ви све реко' и то ме буди већ неколико ноћи, а ове, у очи петка нисам од пола ноћи, готово ништа спавао!" — заврши он своје казивање.

Док је он то казивао, ја сам погледом тако рећи летео по свим зидовима унутрашње површине цркве, а нарочито ми се поглед заустављаше баш на томе ступцу поред којег је био њихов лежај. И гледао сам нарочито северну страну тог ступца. Црква је изнутра као и споља била облепљена танким лепом, па и сви ступци и луци и сводови и кубе.

Слушајући тога свога војника шта прича, мени привуче нарочиту пажњу једна мало већа пукотина на томе ступцу. Рекох им да уклоне своје ствари, па кад су то урадили, ја приђем ближе, загледам ту распуклину и, видев да је високо горе нешто шира, кажем ономе што ми је говорио „покриј то", показав му једну сасвим расходовану столицу, да ју принесе и стави поред ступца. „Држите добро ову столицу да се не стетекарим с ње." Па, кад сам се учврстио мало боље и осећао сигурним, ја загледам колико сам могао дубље у ту пукотину и спазим да у њој по дужини није леп већ неке боје.

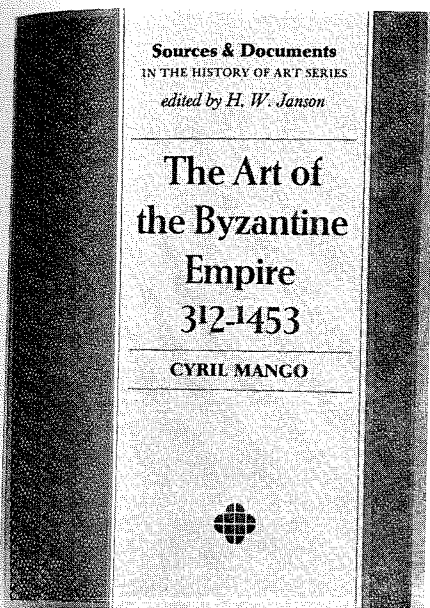
„Молим, дајте ми један ваш нож-тесак!" Кад су ми додали, ја се окренем ка истоку, прекрстим се трипут и, узев онај тесак у десну и леву, почнем пажљиво увлачити врх ножа пљоштимице у ону пукотину и, кад сам тако подвукао скоро цео тесак, ја га наједном хитро изврнем удесно и одлупи се део лепа као већи издужен тањир и паде на сламу на њиховом лежишту, а на ступцу се показа део фреске — хаљине неког светитеља, али сва површина накљуцана оштрицом кесера. Додам им тесак, скинем се пажљиво са столице, која је некад била плетена а сад све покидано и отрцано, и опет, окренув се истоку, прекрстим се трипут и рекнем: „Хвала Богу! А и теби хвала што си ми казао оно што те је будило са оним: 'покриј то!'"

Одмах одем до проте Стеве Димитријевића, ректора, све му испричам, а он ми рече да је цела унутрашњост цркве сва тако исписана фрескама наше вере!

...Ова црква се зове и Света Богородица Љевишка! Љевишка зато што је Бистрица некад текла са њене десне стране, па је она била на левој обали њеној.

Момир Коруновић

Књиге



Cyril Mango

The Art of the Byzantine Empire 312—1453. Sources and Documents in the History of Art Series

Editor H. W. Janson, Prentice-Hall, Englewood Clifs, New Jersey 1972

XV + 272 стране, једна географска карта средњовековног Цариграда и једна црно-бела илустрација

Књига С. Мангоа представља савремену антологију текстова о уметности и уметничким споменицима Византије. Избор текстова аутор је сачинио према писаним изворима (грчким, латинским, словенским, арапским и сиријским), насталим у дугом периоду између IV и XV века. Аутор је не само изабрао занимљиве одељке различитих извора, хронолошки и тематски их разврстао него је све грчке, латинске и словенске текстове превео на енглески језик, а да би употпунио антологију прикупио је и одговарајуће постојеће преводе са арапског и сиријског језика.

Овом књигом С. Манго је пружио савременом читаоцу могућност брзог обавештавања о најважнијим изворима који говоре било о споменицима или појавама у византијској уметности. У савременој историографији далеко су бројнија дела у којима се студирају сами споменици, него одраз тих споменика или идеја које су они оличавали у свести савременика. С. Манго је један од ретких историчара уметности Византије који је многа своја истраживања посветио баш овом другом проблему. И ова последња његова књига резултат је таквих дугогодишњих студија.

Одавно се осећала потреба за једном савременом, потпунијом антологијом средњовековних текстова о византијској уметности; али, све ређи су истраживачи који с лакоћом претресају и архиве и археолошка налазишта, а изузетно су ретки они који, сем тога, потпуно владају како класичним тако и оријенталним и словенским језицима. Један од таквих свестраних истраживача је аутор ове књиге.

Значај савремених описа уметничких дела или трактата о уметности одавно је примећен; многи истраживачи уметности или књижевности Византије или средњовековног Истока трудили су се да у својим студијама искористе и писане изворе о споменицима, па су их и преводили на живе језике, а било је и покушаја да се сачине праве збирке текстова о византијској уметности, као што су дела С. Бајеа, Ј. П. Рихтера, Ф. В. Унгера, К. Д. Калокириса и других (аутор наводи библиографију ових и других сличних радова на стр. 260). Међутим, антологија С. Мангоа није само збирка преведених извода из дела византијских писаца и других докумената. Поред тога што је богатија и што доноси разноврсније текстове, ова антологија даје и прави научни коментар извора, датује их уз највећу могућу прецизност и критичност, објашњава поменуте личности или догађаје, служећи се познатим подацима које нуде историја или археологија, затим, указује на непосредне алузије или цитате из Библије и тумачи често нејасне, или реторичким фигурама оптерећене изразе који се односе на иконографске и архитектонске појмове или делове одеће. Сигуран, критички начин обраде изабраних извора издваја књигу С. Мангоа од покушаја његових претходника у овом послу. Зато ће ова антологија, иако је сам аутор сматра непотпуном, изванредно добро доћи оним бројним испитивачима који се сами нерадо упуштају у истраживања писаних извора.

Не намеравајући да прикаже историју византијске уметности на основу једностране грађе, какви су писани извори у овом случају, аутор је ипак посредно предложио неке закључке који су од општијег значаја; сви текстови су груписани у седам одељака који илуструју седам различитих периода развоја византијског друштва: доба Константина Великог (312—337), доба од Константина до Јустинијана (337—527), Јустинијаново доба (527—565), од Јустинијана до иконоклазма (565—726), период иконоклазма (726—842), средњевизантијско доба (843—1204) и касновизантијско доба (1204—1453). Истичући наведене хронолошке етапе, аутор је предложио своје схватање периодизације византијске уметности. У сваки период увео је читаоца посебним уводним текстом у којем указује на основне одлике одређеног времена, као и на идеје и облике које је доносила тадашња уметност.

Прикупљена грађа наметнула је аутору и један веома занимљив општији закључак о недостатку естетичког критицизма, у нашем смислу речи, код Византинаца. С. Манго истиче како су византијски писци сматрали савремена уметничка дела верним природи; хвалили су слике јер су им боје биле природне, а ликови само што нису проговарали. Ослањајући се на речи Јована Дамаскина (VIII в.), схватамо да су се портрети у Византији радили с циљем да подсећају на покојника, како га савременици не би заборавили; а иконе су се сликале у књигама и црквама да би сачувале успомену на оригинале и одржале наклоност гледалаца према приказанима (Јован Дамаскин, *Adversus Constantinum Caballinum*, 2, Migne, P. G., t. 95, col. 313, одељак није поменут у књизи). Сваки портрет је морао бити веран свом узору, зато је сматран истинитим; верност слике је истицана чак и када је било посреди илустровање догме, односно ванприродних визија. Верност праузору, чак и иконографском, и верност природи византијски писци нису разликовали. Сем тога, они су и грчко-римску античку уметност, као и савремену, сматрали верном природи; разлике које су истицали, посматрајући античке скулптуре, односиле су се само на домен религије, односно на паганску тематику од које су се као хришћани јасно ограђивали. Исто тако, пишући о споменицима савремене хришћанске уметности, византијски писци нису показивали никакву естетичку критичност у оцени вредности дела; сви су споменици најлепши, највреднији, најсјајнији... Закључци ове врсте, које аутор доноси још у уводном тексту (стр. XIV—XV), веома су занимљиви и подстичу на даља истраживања која би обогатила наша знања о естетичким схватањима Византинаца. У том смислу књига С. Мангоа указује на даље могуће путеве истраживача.

Читалац ће на крају књиге наћи помоћне индексе (један посвећен ауторима и важнијим анонимним делима, а други општи) са основним подацима о историјским личностима, о најстаријим или најбољим издањима дела (стр. 261—272) и библиографију најважнијих издања извора (стр. 260), док се у тексту цитирају остала, мање комплетна или појединачна издања оригиналних цитата или превода изворне грађе.

Гордана Бабић

Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας Ἀριθ. 65

Τὸ Οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος

Ὑπὸ Εὐσταθίου Γ. Στίκα

Ἀρχιτέκτονος Διπλωματούχου Ε.Μ.Πολυτεχνείου Δρος τοῦ Πανεπιστημίου τῶν Παρισίων



Ἐν Ἀθήναις 1970

Εὐστάθιος Στίκας,

Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος,

Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, 65, ἐν Ἀθήναις 1970

После дугогодишњег рада на археолошким истраживањима и конзервацији манастира осиос (блаженог) Луке у Фокиди, Евстатиос Стикас, грчки историчар архитектуре, издао је књигу о овом значајном споменику, несумњиво једном од најрепрезентативнијих дела византијске уметности на подручу Грчке. Књига Е. Стикаса привлачи пажњу као прво обимније дело о манастирском комплексу Осиос Луке у целини, које се појављује читавих седамдесет година после прве монографије R. W. Schultz-a и S. H. Barnsley-a.

У уводу, пошто је навео радове претходних истраживача и укратко изложио шта је био предмет њихових изучавања, аутор је образложио садржину свог дела, а такође и његов, иначе доста необичан наслов: *Градитељски летопис манастира осиос Луке у Фокиди*. Ту је, такође, саопштио и главне резултате вишегодишњих испитивања.

Обимна књига Е. Стикаса (258 страна 4⁰ формата са 135 слика и цртежа у тексту и 184 посебне табле у црно-белој техници; са предметним регистром, регистрима писаца, географских појмова и библиографијом) има два дела: 1. Историја и 2. Уметност. Сваки од њих садржи по неколико поглавља.

У првом делу књиге опширно се расправља о времену оснивања манастира и подизању католикона. Полазећи од података у писаним историјским изворима, посебно у Житију осиос Луке, а узимајући у обзир и новооткривене археолошке податке, Стикас је, у вези са временом оснивања манастира, дошао до следећих закључака. Манастир Осиос Лука био је дефинитивно установљен већ 955. године, а не у годинама владавине Романа I (959—963), као што се до сада сматрало. Две године после смрти осиос Луке (955) монаси и његови ученици завршили су грађење и украсили цркву св. Варваре (данас црква Богородице), коју је почео да диже 946. године, још за живота осиос Луке, војсковођа Кринитис. Истовремено, 955. године они су, на месту где је била ћелија блаженог, у којој је он по сопственој жељи био и сахрањен, подигли један крстообразни храм. Том приликом биле су изграђене и монашке ћелије и странопријемнице.

Посебну пажњу Стикас је посветио утврђивању времена грађења манастирског католикона. Своје тврђење да је католикон саграђен за време владавине византијског аутократора Константина Мономаха (1042—1055) засновао је на већ раније познатим и проученим подацима из Житија осиос Луке. Као аргумент је употребио и обавештење италијанског путописца Киријака из Анконе, забележено 1436. године. Текст Киријака из Анконе био је познат и старијим ауторима који су се бавили хронологијом овог споменика, али су они сумњали у његову веродостојност и стога га нису узимали као податак за датовање споменика. Пошто се овом приликом не могу навести сви подаци које је Стикас користио да би што прецизније датовао грађење католикона, навешћемо у целини један од његових последњих закључака. „Велики католикон је био завршен за време Константина Мономаха, чак у првим годинама његове владавине, будући да га је G. Millet сматрао за прототип из којег су произашле реплике, као Панагија Ликодиму саграђена пре 1044. године." Тако је Стикас грађење католикона померио ближе средини XI века, за разлику од свих ранијих аутора који су подизање ове цркве стављали у прве, а најкасније у четврту деценију XI столећа. Овакво датовање није прихватио грчки историчар уметности М. Хадзидакис, па је између њега и Е. Стикаса дошло до полемике, започете још у току штампања Стикасове књиге. Изгледа да та полемика још није завршена. Хадзидакис је као извор користио један рукопис Службе преноса моштију осиос Луке и фреске у наосу и крипти. Пошто се у Служби помиње ангажовање игумана Филотеја у преносу моштију извршеном 1011. године и с обзиром да се лик овог игумана налази на фрескама у наосу, чак са моделом храма који приноси осиос Луки, Хадзидакис је закључио да је подизање католикона било у вези са преносом моштију и да је ктитор цркве вероватно био сам игуман Филотеј. [О полемици која се води в. M. Chatzidakis, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, Cahiers archéologiques XX (1969) 127—150; Е. Стикас, књига која се овде приказује, 244—258; M. Hadzidakis, Περὶ μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ νεώτερα, Ἑλληνικά 25 (1972) 298—313; исти, *Précisions sur le fondateur de Saint-Luc*, Cahiers archéologiques XXII (1972) 87—88].

Пошто је завршио излагање у вези са хронологијом главне цркве, писац приказује историју манастира у периоду од 1204—1299. године.

У другом делу књиге (Уметност) продужава се историја споменика и прате се сви градитељски подухвати и промене, настале од 1460. до 1821. године. На основу великог броја изворних докумената, аутор је утврдио занимљиве и значајне појединости о манастирским здањима, од којих наводимо само најважније: 1. ексонартекс католикона (познат иначе само по цртежу Барског и фотографији Вулфа) саграђен је пре 1460. године; 2. три лука на јужној страни главне цркве конструисани су између 1745. и 1765. године; 3. трпезарија манастира променила је првобитни облик 1590, када је била и делимично срушена; 4. мозаици у куполи страдали су после 1745.

Друго поглавље другог дела књиге, којем је посвећено највише пажње, односи се на археолошка испитивања и конзерваторске радове. Тај део представља опсежан и добро документован извештај о свим конзерваторско-рестаураторским радовима извршеним на архитектури, мозаицима и фрескама од 1938. до 1964. године. Захваљујући великом броју података откривених у току радова, аутор је приступио проучавању низа сложених питања, везаних за цркве св. Варваре и осиос Луке, за њихов однос, као и за место и облик цркве коју су као надгробни храм подигли ученици осиос Луке. Приликом конзервације у травеју, северно од поткуполног простора католикона, била је скинута мања површина мозаика. Пошто се испод ње појавио зид исте структуре као и зидова цркве св. Варваре, било је потребно и даље испитивање. У том делу је стога скинута и мермерна оплата, испод које се наишло на фреску са представом Исуса Навина. Откривена зидна порвшина са фреском јасно је показала да је реч о западном зиду цркве св. Варваре, који је укључен у потоњи храм осиос Луке. На основу овог и других података, откривених у даљим испитивањима, аутор је дошао до закључка да је црква св. Варваре првобитно имала параклис на јужној страни и да је он био порушен када је грађен католикон. С друге стране, аутор није искључио ни могућност да је та просторија могла бити баш она црква коју су изнад гроба осиос Луке подигли његови ученици. Даљим испитивањем везе средишњег дела северног зида католикона и ексонартекса, односно отвореног трема цркве св. Варваре, установљено је да је тај трем саграђен истовремено са католиконом. Приступајући, затим, анализи архитектуре и облика крипте католикона, Стикас се поново вратио на проблем крстообразне надгробне цркве осиос Луке, износећи овом приликом претпоставку да је крипта, с обзиром да има крстообразни план, можда она грађевина коју су подигли ученици блаженог.

У оквиру своје књиге, Стикас је обрадио и архитектуру једне мање грађевине, чије су рушевине пре десетак година откривене у Антикири, недалеко од манастира осиос Луке. По својој архитектури ова мала црква представља је реплику католикона Осиос Луке.

Књига Е. Стикаса *Градитељски летопис манастира осиос Луке у Фокиди*, посвећена првенствено архитектури, представља значајан допринос изучавању византијских споменика у Грчкој. Мора се, међутим, приметити да доста компликован начин излагања отежава праћење и разумевање ионако сложене проблематике обухваћене и расправљање у књизи. Богата по садржини и постављеним и проученим проблемима, ова књига је драгоцена и по томе што је у њој систематизована и обрађена целокупна грађа о споменику.

Марица Шупут



Otto Demus

Byzantine Art and the West
New York 1970

274 стране,
264 црно-беле репродукције,
8 табли у боји

Књига садржи следећа поглавља: Subtilitas Graecorum; Early Lessons and Revivals; Towards the Romanesque; Colonial Art; The Birth of Gotic; The Dawn of European Painting. На крају су приложени обимна библиографија са око 400 јединица и општи азбучни индекс.

У предговору је објашњен настанак књиге. Предавања одржана у Метрополитен музеју 1966. године, позната под именом »The Wrightsman's Lectures 1966«, у тој мери су измењена и допуњена новим подацима и брижљиво изабраним бројним илустрацијама да су допустила појаву књиге. Исти случај десио се нешто раније са предавањима која су такође прерасла у књигу: Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* и E. Panofsky. *Problems in Titian, Mostly Iconographic.*

Тема књиге, очевидно, није нова. Већ крајем прошлог века појавила су се дела која су овај проблем начела: E. Muentz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V^e^ au XVI^e^ siècle*, Revue de l'art chrétien IV 4 (1893) и A. L. Frotingham, *Byzantine Artist in Italy from sixth to the fifteenth century,* American Journal of Archeology 9 (1894). Током прве половине овог столећа познати истраживачи, J. Ebersolt (1929), G. de Jerphanion (1928—1942), G. Millet (1936, односно 1940), V. Lazarev (1933), V. Koehler (1941), V. Weidle (1948) и други, не мање значајни, дали су овом проблему знатно шире димензије. У хронолошком оквиру ових истраживања, као посебно значајан датум треба поменути откривање фресака у Нерезима, 1925. године, које је обелоданило драгоцене вредности, и емотивне и ликовне, византијске уметности.

После рата, особит значај донело је откривање фресака у Кастелсеприју. Но, тек последњих двадесет пет година појавила су се дела која су тему Византија и Запад не само даље развијала већ документовано, са новим подацима и новим открићима, и аналитички и синтетички уобличила у низ нових сазнања.

Тако су истраживања на симпозијуму у Дамбартон Оаксу, 1965. године са основном темом »The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries« (већина чланака је изашла у Dumbarton Oaks Papers 20) окупила изванредну групу стручњака (E. Kitzinger, K. Weitzmann, H. Buchtal, J. Stublebine и др.) који су у својим радовима откривали широко зрачење византијске уметности на уметност Запада (види радове K. M. Setton-a, *The Byzantine Background to the italian Renaissance,* затим G. Soyter-a, Volbach-a и других). Најзад, треба поменути и читав низ чланака писца ове књиге: *The Mosaics of Norman Sicily,* 1950; *Regensburg, Sicilien und Venedig,* 1952 и *Rolle der byzantinischen Kunst in Europa,* 1965, као и радове наших научника из ове области.

Две значајне изложбе, у Паризу 1958, Byzance et la France médiévale, а нарочито у Атини, 1964. године, L'art byzantin — l'art européen, и бројна предавања одржана тим поводом, представљају драгоцено продубљивање и вишеструко сагледавање садржина које су теми Византија — Запад дали потребну мисаону и естетичку дубину.

Ваља се такође подсетити да су исти циљ и исти драгоцени резултат имали изложба „Иконе Југославије", приређена у Охриду поводом XII Међународног византолошког конгреса, са каталогом и уводном студијом В. Ј. Ђурића, и каталог *Иконе Србије и Македоније* С. Радојчића. Треба нагласити значај симпозијума одржаног у Сопоћанима и књигу која је изашла тим поводом *L'art byzantin du XIII^e^ siècle*, која на жалост није ушла ни у ону општу библиографију донету на крају књиге. Чини се, такође, да су и бројна и изванредно значајна дела наших аутора у овој општој библиографији крајње шкрто поменута.

Захваљујући свим тим, мање или више познатим радовима страних, као и добро познатим радовима наших научника, византијској уметности је признат стваралачки чин, откривена животодавна снага учитеља или драгоценог медија, коју јој је пре четири стотине година исто толико олако колико и површно одузео Вазари.

У првом поглављу књиге (стр. 1—44) расправља се деликатно, искусно и учено о утицајима који су византијски уметници вршили на уметност Запада, као ствараоци и учитељи, непосредно и посредно. Византија је располагала супериорним техникама, имала богато израђен иконографски репертоар тема, искусно владала ликовним формулама, заснованим на идеалима класичне уметности којима се она увек враћала у низу својих ренесанси. Посредни утицај одвијао се преко уметничких дела, донетих из Византије, од времена Карла Великог, а нарочито после пада Цариграда 1204. године.

У другом поглављу (стр. 45—78) ставља се акценат на рани период византијске уметности до VIII века, на цркве у Риму, Равени, на каролиншку и провинцијску уметност Кападокије и Синаја, пошто је иконокластичком кризом цариградска уметност тога времена највећим делом уништена.

Треће поглавље (стр. 79—120) обрађује минијатурно сликарство и ране фреске, са посебним освртом на фреске у Berzé la Ville, које настављају традиције дворске школе Карла Великог, али се извесним појединостима чак непосредно везују за сликарство Цариграда; графицизмом облика и експресивношћу линије оне подсећају на Свету Софију у Охриду (сл. 118 и 119).

Colonial art (стр. 121—162) разматра уметност на Сицилији, у Венецији, Светом Луки у Фокиди, Кијеву, Торчелу, Аквилеји и Пскову, као и новооткривене фреске у Аустрији (Lambach) и Немачкој (Knechtseden). Сицилија је, по Демусу, била најзначајнији преносилац византијских прототипова који нису мимоишли ни уметност Енглеске (St. Svithin's Psalter) и Скандинавије. Поглавље је снабдевено изванредно пробраним илустрацијама.

Пето поглавље, *Рођење готике* (стр. 163—204), развија Келерову мисао да је дванаести век унео у уметност две револуционарне идеје: покренуто тело и оживљену фигуру. То је време када је и уметност Запада најдубље продрла у византијску уметност, која је напустила статички стил и испољила по први пут лирску дубину и снагу осећања, особине које ће постати основне идеје човека готике и корени dolce stil nuovo, који је хуманизовао уметност Запада. Оно што је донело касније време, снажну волуминозност у Сопоћанима, све је то дошло до изражаја у готичкој скулптури. Стил Милешеве, чврста пластичност форми и вертикализам линије имају своје пандане у скулптури амијенске катедрале; волуминозне фигуре апостола и пророка у Сопоћанима имају најближе паралеле у портретима катедрале у Наумбургу и из истог су времена; фреске Перивлепте у Охриду могу се упоредити такође са француском скулптуром овога доба или са сликарством Ђота у капели Арена.

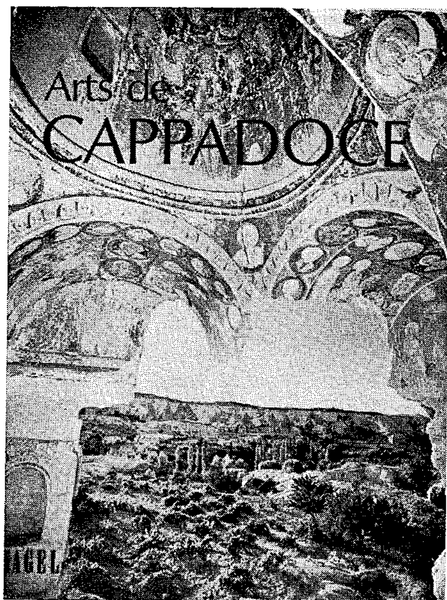
Последње поглавље (стр. 205—241) своди византијски утицај на неколико најважнијих тачака: Запад је научио од Византије монументалне облике људске фигуре, покрете пуне достојанства и осећање живота; добио је прве поуке, стекао дубоки хуманизам и, најзад, знање сликарског коришћења боје и њених ефеката.

Садржина књиге, овако укратко приказана, не показује ни издалека сву ону пуноћу, дубину и нијансирану осетљивост запажања и проналажења блиских веза, хватање удаљених одјека, тражење формалних сличности, али и откривање уметничких суштина које су везивале уметност Византије и Запада.

Непотпуно очувана, понекад сурово уништавана, уметност Цариграда и Византије била би непотпуна без познавања наших споменика. У стилском тумачењу лепота и вредности византијског сликарства, наши споменици постају она драгоцена карика осетљивих стилских тражења и постигнутих резултата који се у проучавању уметности Запада и Византије не могу заобићи. У овој књизи наши споменици, почев од Свете Софије у Охриду, преко Студенице, Жиче, Милешеве, Сопоћана и Богородице Пе-

ривлепте, улазе у историју европског сликарства, упоредо, као што и заслужују, са делима савремене европске уметности. И због тога ова књига посебно обавезује на читање. Уз то, писана је изванредно лепо. На широким пространствима култура, Ото Демус, велики познавалац и византијске и европске уметности, креће се сигурно, искусно, као рафиновани тумач и истраживач осетљивих токова уметничких кретања, бацајући увек свој сноп светлости, не на формалне утицаје и сличности, већ тражећи да у једној уметности открије смисао, поруке, унутрашње вредности, ликовне домете који су другој уметности послужили да открије себе и превазиђе учитеље. Тиме је ова књига постала исто толико историја естетике колико и историја уметничког развоја.

Десанка Милошевић



Arts de Cappadoce

ed. NAGEL, Genève 1971

230 страна, 27 географских карата и планова градова, 113 фотографија (94 у боји), 112 цртежа

Књига је објављена на француском језику, а остварена је захваљујући сарадњи са Међународним институтом за литургијске уметности у Риму и Чикагу.

Под насловом *Уметности Кападокије* књига доноси сажети преглед данашњих знања о цивилизацијама и уметности ове малоазијске области. Без претензија да све објасне или све проуче, аутори књиге су удружили своја разнолика знања и искуства с циљем да прикажу у најкраћем обиму битне одлике култура које су се смењивале на тлу данашње Кападокије, од праисторије до XX века, да објасне еволуцију и морфологију чудних и дивних кападокијских вулканских стена и да укажу на разне религије које су настајале и нестајале заједно са становницима ове изузетне земље. На раскршћу Истока и Запада и уметности су се сусретале и укрштале; ниједно доба није било без дуга оном претходном, нити је ускратило наслеђе оном потоњем. Ова општа појава у историји цивилизација ретко где је тако јасно изражена споменицима културе као у Кападокији, и аутори књиге је посебно истичу. Тринаест писаца дало је своје прилоге о историји, геологији и духовном животу народа Мале Азије, почев од седмог миленијума старе ере до отоманске турске цивилизације (1300—1923).

У уводном делу књиге најзанимљивији је чланак турског археолога Екрема Акургала, који је написао сажет преглед старих цивилизација Анадолије; изложени су основни подаци о неолитским насељима код Чаталхојука (6500. год. старе ере), о хититској култури (2000—1200. год. старе ере), о оснивању и историји Троје (од средњег бронзаног доба па до 1200. год. старе ере), о процвату фригиске, лидијске, каријске културе (VIII—VI век старе ере) и о легендарним краљевима Мидасу и Крезу, о грчкој колонизацији малоазијских обала, хеленистичким и римским културама у Малој Азији (до IV в.), византијској уметности Кападокије (IV—XV век), доласку Турака у Малу Азију и уметности Селџука (1071—1300) и Отомана (1300—1923).

У другом делу књиге приказан је геолошки развој чудног вулканског тла, објашњено је настајање и пропадање фантастичних конуса, камених стубова, пећина и читавих низова клисура и уских долина, у пределу између Тауруса и Кизилирмака. У том пределу, необичном и изузетном, налазили су људи погодна склоништа од најдавнијих времена. У ранохришћанској епохи у природним или људском руком створеним пећинама Кападокије, одвијао се веома интензиван живот сеоских и монашких заједница. Кријући се од најезда ратника, освајача или пљачкаша, становници кападокијских села склањали су се у пећине и читаве подземне градове и настављали да живе издвојени и заштићени. Монашким заједницама пећине су такође нудиле погодне услове за остварење идеалног живота којем су тежили. Тако је настала изузетно занимљива архитектура издубљених, или ређе, зиданих кападокијских цркава, која сведочи о разноликости типова основа и конструкција. Цркве издубљене у стенама понављају све облике култних грађевина које су се могле видети у другим областима Византије, али њихова оригиналност лежи у начину рада којим су остварене. Паоло Кунео је аутор поглавља о римској (стр. 85—86), византијској (стр. 86—102) и исламској архитектури у Кападокији (стр. 102—118). Бројним и одличним цртежима, аксонометријским пресецима и фотографијама као и кратким, информативним текстом, П. Кунео је приказао дуги развој архитектуре у Кападокији, посветивши, ипак, највише простора чудним пећинским црквама.

У трећем делу књиге аутори говоре о духовном животу хришћанских и исламских заједница у Кападокији. Умберто Нери је аутор поглавља о првим вековима хришћанства у Кападокији (стр. 121—124), а Никол Тијери је написала сажету историју кападокијског сликарства (стр. 129—171). Одличан познавалац Кападокије и дугогодишњи истраживач хришћанских споменика у овој области, Н. Тијери је указала читаоцу на све значајне циклусе фресака у пећинама Гереме, Зелве, Авцилара, Чавушина, Перистреме, Соанле, Ургупа. Објашњавајући историјски развој ове византијске провинције, њен духовни живот кроз векове и амбиције њених ктитора и сликара, Н. Тијери је сагледала кападокијску уметност у целини, као плод делатности релативно изолованих монашких и сеоских заједница које су се вековима одржале у овој далекој провинцији Царства, а после 1071. наставиле да живе свој хришћански живот под управом селџучких емира све до доласка Отомана. Ослањајући се на датоване споменике, а у исто време водећи рачуна о њиховом односу према споменицима Цариграда, Истока и Запада, Н. Тијери је установила извесну хронолошку класификацију кападокијског сликарства: најстаријој серији припадају преиконокластички и иконокластички споменици (од V до IX века); тзв. „архаична" епоха (према називу који је за ову групу фресака предложио још први велики истраживач кападокијске уметности Г. де Жерфанион) траје од друге половине IX до средине X века; период македонске „ренесансе" траје само од средине X в. до око 1000. године; а током првих трију четвртина XI века настају у Кападокији бројне цркве, чији декор одаје праву византијску традицију (то су тзв. цркве на стубовима). Према мишљењу аутора, у Кападокији нема декора који би се могао датовати у крај XI или у XII век, и тек почетком XIII века примећује се обнова религиозног и уметничког живота хришћана у селџучким емиратима. Међутим, крајем века уметничка активност се потпуно гаси.

Наравно, свака периодизација обавезно поједностављује слику о развоју уметности, али је неопходна у покушају синтезе. Посебно у Кападокији, о чијим споменицима недостају историјски извори, а веома мали број цркава има сачуване натписе који говоре о ктиторима или времену сликања, проблем периодизације и класификације споменика, или праћење развоја стилова, необично је тежак и сложен, и још ће подстицати научнике на истраживања. Али без обзира на овај и друге бројне проблеме које ће испитивачи кападокијске уметности још морати да решавају, читалац ће већ сада у овом сажетом тексту Н. Тијери наћи целовит и занимљив приказ развоја кападокијског сликарства, упознаће његове главне одлике и особености, основне теме у његовом програму, основне утицаје које је претрпело и његов значај у историји византијске уметности. Зато се текст може сматрати скицом за историју хришћанског сликарства у Кападокији.

О муслиманским заједницама и њиховој култури, уметности и науци у Кападокији писали су Мелиха Амбарциолу (стр. 177—190), Есад Кошан (стр. 190—194), Олуш Арик (стр. 35—43) и Севим Текели (стр. 43—45).

Књига не нуди један, нити јединствен закључак, али се ипак запажа настојање аутора да укажу на преплитање идеја и култура, на трајање неких облика уметничког наслеђа у различитим етничким и верским заједницама, на заједнички живот хришћана и муслимана у селџучким државицама, на продужени живот извесних иконографских формула у разним цивилизацијама, на чињеницу да није било потпуно изолованих култура, чак ни у географски идеалним условима као што су кападокијски

Снабдевена детаљним листама свих познатих споменика и локалитета, изванредним географским картама у боји, илустрацијама живописа — у боји и у црно-белој техници — плановима градова, цртежима основа и бројним аксонометријским пресецима грађевина и осликаних пећина, књига постаје прави приручник и пружа сва основна обавештења о споменицима Кападокије. Нарочито су корисне детаљне географске карте појединих ужих области са обележеним положајем пећинских цркава, а свакој таквој карти одговара листа споменика са назначеним датумом настанка (нпр. за Ургуп, Чавушин, Зелве, Авцилар, Гереме, Соанле, Перистрему). На исти начин израђене су и листе споменика очуваних по градовима, као што су Кајзери, Ниде, Аксарај, а оне допуњују детаљне планове. Књига је опремљена и посебном хронолошком таблицом (стр. 208—214), која упоредо бележи најважније историјске догађаје на Западу, у Анадолији, у Кападокији и на Истоку, почев од 6200. год. старе ере до почетка XVIII века. Претежно информативни текстови у поглављима нису оптерећени научним апаратом, али је систематизована библиографија најважнијих студија, чланака и књига сложена по материји и наведена на крају књиге (стр. 215—221). За поједине области наведена је и комплетна коментарисана библиографија, нпр. за пећинско сликарство Кападокије [види: N. Thierry, *Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce*, Revue des études byzantines XXVI (1968) 337—371]. Углавном успеле и бројне табле у боји (1—112) дочаравају утисак простора у којем су сачуване необичне природне и уметничке реткости Кападокије.

Гордана Бабић

Sirarpie Der Nersessian
Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery

Sirarpie Der Nersessian

Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery

Baltimore, Maryland 1973

180 страна текста
на фолио формату,
493 црно-беле фотографије
ван текста и 9 табли у боји
у тексту

Нова књига познате научнице С. Дер Нерсесијан представља богато опремљени описни каталог једанаест јерменских рукописа који се чувају у Балтимору (САД). Године 1931. ове рукописе је завештао граду колекционар Henry Walters чија збирка уметничких предмета илуструје дуго време од четвртог миленијума старе ере све до 19. века. Каталог, који је припремила С. Дер Нерсесијан, уједно је и права научна студија која доноси нове податке о развоју јерменске минијатуре и односима јерменске и византијске уметности. И у овом каталогу као и у претходном, који је исти аутор посветио јерменским рукописима из Freer Gallery of Art у Вашингтону, примењен је исти начин приказивања рукописа: описани су детаљно и изложени хронолошким редом, а обухватају период од 10. до 17. века; забележена је историја сваког рукописа, преведени су записи и колофони, саопштени су сви подаци из других извора који о одређеном рукопису дају неке податке; сваком рукопису је тачно описана садржина (девет четворојеванђеља и два химнологиона) и нарочито исцрпно је простудиран сликани украс сваког рукописа.

Најстарији рукопис балтиморске збирке, Ms W 537 (четворојеванђеље на пергаменту из 966. године) потиче из периода независности и успона јерменске државе под управом Багратида. У 10. и почетком 11. века локални феудални господари и краљеви наручивали су бројне литургијске књиге у јерменским скрипторијама. Те књиге се одликују веома богатом опремом и свечаним украсом. Четворојеванђеље из 966. године, са украшеним канонским таблицама, портретима јеванђелиста, ликом Богородице с Христом, богатим иницијалима и бројним маргиналним украсима, показује потпуно геометризовани цртеж и свођење свих облика у површину. Уз остале јерменске рукописе истих особина, из истог времена, Ms W 537 сведочи о апстрактним тенденцијама, како их назива аутор, у раној јерменској уметности, када су оријентални утицаји преовлађивали над класичним традицијама у естетским схватањима уметника. Геометријски цртеж и површинско приказивање фигура дуго остају основна обележја богате орнаментике јерменских рукописа. Иако је продор Селџука после Манцикерта (1071) за дуго зауставио уметничке токове у Јерменији, осећа се ипак обнова преписивачких радионица, нарочито у новом краљевству у Киликији током 12. и у 13. веку.

Торос Рослин, познати мајстор минијатуре, украсио је 1262. пергаментно четворојеванђеље, Ms W 539, које се чува у Балтимору. Аутор истиче значај овога рукописа, богато украшеног минијатурама, јер доноси низ нових података о сликару чија је личност већ запажена. О његовом делу и образовању сведоче многи рукописи, многе минијатуре. Очигледно је да је добро познавао византијске узоре, али их је мењао, стварајући у духу јерменске уметности 13. века. Аутор истиче све сличности и разлике византијског и јерменског сликарства које се могу запазити на овом делу Тороса Рослина. Изванредни познавалац јерменског сликарства, али у исто време и византијског, аутор на појединачним примерима показује како су талентовани јерменски сликари стварали у периоду снажног византијског културног утицаја.

У рукописима 15. века (Ms W 543, Ms W 540 и Ms W 542) преовлађује потпуно нови стил чисто линеарног изражавања. Насупрот делу Тороса Рослина, надахнутом хеленистичким и византијским традицијама у виђењу људске фигуре, у минијатурама 15. века физиономије и фигуре саздане су од сплетова линија. Поново се веома јако осећа присуство старих оријенталних схватања о изражајности лика и људских очију, о вредности орнамента. Многи мотиви флоралне декорације сасвим су слични онима на турској керамици. Киликијско краљевство срушено је 1375, а најездом Тимур Ленга и нових азијских племена у Малој Азији подстакнут је нов талас исламских утицаја којима нису одолевали ни јерменски уметници. У изолованим колонијама Јермена, наставља се традиција преписивања богослужбених књига, чува се писмо, негује се стара иконографија, али се у орнаменталном украсу све чешће виђају типични исламски мотиви. У неким манастирским центрима преписивање књига траје и у XVII веку. О том периоду сведочи пет рукописа из балтиморске колекције (Ms W 541, Ms W 544, Ms W 546, Ms W 547 и Ms W 545).

Иако нема претензије да прикаже историју јерменске минијатуре, овај каталог ће бити неопходан свим истраживачима који се буду бавили том темом. Снабдевен прилозима, тј. колофонима и записима на јерменском језику (стр. 85—92), опширном библиографијом (стр. 93—97), индексом поменутих јерменских рукописа, без обзира где се чувају (стр. 99—101), коптских, грузинских грчких, латинских, српских и сиријских (стр. 101—102) и општим индексом имена (стр. 103—108), каталог је савремена, научно опремљена књига коју ће радо дочекати и љубитељи и истраживачи. За стручњаке је то прави приручник, препун драгоцених података и запажања о споменицима из пера одличног и искусног познаваоца средњовековне хришћанске књиге.

Гордана Бабић

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 5, 1974

Editeur:
Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

Sommaire

Articles

Témoignages

Livres

Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи: *Мила Ђорђевић*
Лектор: *Оливера Ђурић*
Изглед часописа: *Светислав Мандић*
Опрема: *Гојко Суботић*
Вињете: *Драгомир Тодоровић*
Штампарија: „Научно дело", Београд, Вука Караџића 5

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ